



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTES
PROGRAMA PRÓ-LICENCIATURA – LICENCIATURA EM TEATRO

ZÉ PEREIRA
O PROCESSO LIMAR DO PERFORMER

MARCELO FECUNDE DE FARIA

Brasília – DF
2012

MARCELO FECUNDE DE FARIA

ZÉ PEREIRA

O PROCESSO LIMIAR DO PERFORMER

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Programa Pró-licenciatura de Teatro da Universidade de Brasília, como requisito para obtenção do grau de Licenciado em Teatro, sob orientação da Professora Ms. Larissa Ferreira Regis Barbosa.

Brasília – DF
2012

PROGRAMA DE FORMAÇÃO INICIAL PARA
PROFESORES DO ENSINO FUNDAMENTAL E
MÉDIO



Marcelo Fecunde de Faria
08/65699

ZÉ PEREIRA: O PROCESSO LIMIAR DO PERFORMER

Trabalho de conclusão de curso aprovado, apresentado à Universidade de Brasília-UnB, Instituto de Artes-IdA no Departamento de Artes Cênicas-CEN como requisito para obtenção do título de Licenciado em Teatro com nota final igual a 55 sob a orientação da Professora Mestre Larissa Ferreira Regis Barbosa e no Seminário de Conclusão de Curso com a nota final igual a 55.

Brasília, 23 de junho de 2012

Banca Examinadora:

M^{te} Larissa Ferreira R. Barbosa
Orientador

Prof. Nei Rodrigues Cirqueira
Avaliador

Prof. Dr. Jorge das Graças Vezoso
Avaliador

Dedico este trabalho a todos os performers Zé Pereira.

AGRADECIMENTOS

Curvo-me e agradeço infinitamente

À minha orientadora Larissa Ferreira Regis Barbosa por ter aceitado o desafio de me orientar nesta jornada de descobrimentos e performance, e principalmente por inspirar minha profissão de ator/performer.

Ao meu companheiro pelos momentos de descontração, alegrias, cansaço, e por aguentar minha partilha nas descobertas que às vezes tornavam-se discursos infundáveis.

À minha família pelo incentivo.

Aos performers Zé Pereira pela recepção e por serem o coração desta pesquisa.

Ao Grupo Barracão e Barracão Cultural pelo aprendizado em grupo e por proporcionar o trabalho como ator/performer.

Às(os) amigas(os) de luta e afinidade da graduação: Wanusa, Karina e Ângelo. Somos o quarteto fantástico.

À Luzirene Rego e Graça Veloso por serem a cabeça de todo este processo.

À Sanântana Vicencio, Elisa Teixeira e Amanda Ayres pelo incentivo e por aguentarem minhas dúvidas no processo de estudo.

À toda equipe de professores do Pro-Licen/UnB. Vocês foram fundamentais nesta caminhada.

Epígrafe

O que é afinal a vida humana?
Senão uma contínua performance na qual todos atuam?
Erasmus de Rotterdam

RESUMO

Este estudo monográfico pesquisa o Zé Pereira, manifestação cultural que acontece em muitas ruas do Brasil, antecedendo o carnaval. Especificamente a pesquisa volta-se para a manifestação em Itaberaí, município do interior de Goiás. Tem-se como objetivo compreender o Zé Pereira enquanto performance e, a partir daí, deslocar alguns elementos característicos desse ato para produzir uma performance autoral inspirada nesta persona. Para isso, evidenciam-se os conceitos da performance ancorados na antropologia da performance e na *performance art*, por meio de uma pesquisa que deflagre o estado liminar em que passa o performer, evidenciando o processo de afastamento da estrutura social para a vivência da persona. Assim, este caminho trilha não somente a partir de uma perspectiva artística, mas antropológica, demonstrando que a performance não carece de definições, mas se mostra múltipla de sentidos e sem fronteiras disciplinares, que contribuem para a compreensão de um estado limiar do performer.

Palavras chave: performance, liminaridade, arte, antropologia, Zé Pereira.

SUMÁRIO

LISTA DE ILUSTRAÇÕES	9
INTRODUÇÃO	12
CAPITULO 1 – PERFORMANCE: CONCEITOS E CONTEXTOS	
1.1 Performance: um termo popular	14
1.2 Performance: Turner e o Rito	15
1.2.1 Liminalidade, Liminóide e <i>Communitas</i>	17
1.3 Performance, Schechner e comportamento restaurado.....	20
1.4 Performance: trajetos de uma linguagem	22
1.5 Performance como linguagem	25
CAPITULO 2 – ZÉ PEREIRA: O PERFORMER MASCARADO AO SOM DO BUMBO	
2.1 Das origens carnavalescas	28
2.2 A performance do Zé Pereira em Itaberaí: estrutura da ritualização	32
2.3 <i>Zé Pereira</i> : rito e performance	35
2.4 A liminaridade no Zé Pereira.....	36
CAPITULO 3 – DA ANTROPOLOGIA À ARTE OU DO ZÉ PEREIRA AO SANITÁRIO	
3.1 Objetos na performance do Zé Pereira	40
3.2 Do Zé Pereira ao <i>Sanitário</i>	42
3.2.1 Performance <i>Sanitário</i> : relato do acontecimento	43
3.2.2 <i>Sanitário</i> : do processo de criação da performance	44
3.3 De um público acidental à consciência crítica.....	54
3.4 Comportamento restaurado e a liminaridade do performer.....	56
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	60
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	62
ANEXOS	64

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

1. Merce Cunningham (1919-2009), 1981.
Foto de Terry Stevenson. Página 23
Disponível em: <http://whotalking.com/flickr/merce>. Acesso em: 25/03/2012.
2. Transfixado, 1974. Performance de Chris Burden. Página 24
Disponível em: <http://saint-lucy.com/essays/on-photography-and-performance-3/>. Acesso em: 09/03/2012
3. *Experiência nº.3*, 1956. Performance de Flávio de Carvalho. Página 25
Disponível em: <http://www.afterall.org/journal/issue.24/flavio-de-carvalho-from-an-anthropophagic-master-plan-to-a-tropical-modern-design>. Acesso em: 09/03/2012
4. *O Zé Pereira Carnavescos, 1869*. Cartaz da apresentação da peça. Página 30
Disponível em: http://www.carnaxe.com.br/history/anos/1869_03.htm. Acesso em: 08/03/2012
5. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Espaço da desmontagem. Página 33
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
6. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Instrumentistas do *Zé Pereira*.
Momento do Cortejo. Página 34
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
7. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Momento cortejo. Página 37
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
8. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Momento montagem. Página 38
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
9. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 1940. Página 40
Acervo da Academia Itaberina de Letras e Artes.
10. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Coleção de máscaras de um performer. Página 41
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
11. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Página 42
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
12. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 43
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria
13. Máscara da Performance Sanitário, Itaberaí (GO), 2012. Página 45
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria
14. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 48
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria

15. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 50
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria
16. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 51
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria
17. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 52
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria
18. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 52
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria
19. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 53
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria
20. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 56
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria
21. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Página 66
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
22. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Página 66
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
23. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Página 66
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
24. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Página 67
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
25. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Página 67
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
26. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Página 67
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
27. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Página 68
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
28. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2012. Página 68
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
29. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2012. Página 68
Acervo pessoal. Foto: Adison Utim
30. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 70
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria
31. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 70
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria

32. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 71
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria

33. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 71
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria

34. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 72
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria

35. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012. Página 72
Acervo pessoal. Foto: Paula Faria

INTRODUÇÃO

O termo “performance” remete a uma multiplicidade de conceitos e estudos, seu emprego é utilizado nas mais diversas áreas de conhecimento. Por compreender esta multiplicidade, interessei-me em desenvolver este estudo que parte da possibilidade de união de duas linhas de campo da performance; a Antropologia da Performance e a *Performance Art*.

Há alguns anos, tenho me interessado por performances culturais, por carregarem em si um conjunto de conceitos que me intrigam e motivam enquanto pesquisador. Por isso comecei a perceber o Zé Pereira, acontecimento anual na cidade de Itaberaí, localizada no estado de Goiás, como um objeto de pesquisa que poderia ser estudado enquanto performance.

O Zé Pereira é um grupo de mascarados que saem pelas ruas, em dias que antecedem o período do carnaval, usando vestimentas preparadas, movimentando-se ao som de tambores e junto a eles um grupo de pessoas que animadamente acompanham o cortejo. Com o objetivo de compreender este evento, que sempre acompanhei, como cidadão itaberino, resolvi ir a fundo e pesquisar o Zé Pereira por meio de seu contexto histórico, e atual, motivado pelas relações que poderia tecer entre Zé Pereira e a performance. Além disso, o foco da pesquisa se faz de modo teórico-prático, razão pela qual o estudo se complementou com a composição de uma performance baseada nos elementos do Zé Pereira. A compreensão do Zé Pereira e de seus elementos, possibilitaram a criação de uma performance que foi construída no decorrer desta pesquisa.

A investigação aqui proposta, trilha o caminho de perceber como se dá o processo de liminaridade da performance, indicados nos estudos de Victor Turner, associando-se ao estudo do Zé Pereira e na experiência da performance *Sanitário*

No capítulo 1, *Performance: conceitos e contextos*, podemos obter um retrato da compreensão do termo performance sob a ótica de alguns autores e áreas de conhecimento. Todavia, não há uma intenção de definir, mas de verificar a terminologia em algumas áreas. Neste, vamos nos ater aos conceitos da performance com base nos estudos de Victor Turner, Richard Schechner e Renato Cohen. Tais abordagens, trazem contribuições que podem ser unidas para o estudo do Zé Pereira e desenvolvimento do processo de criação da performance *Sanitário*.

No capítulo 2, *Zé Pereira: o performer mascarado ao som do bumbo*, vamos contextualizar o Zé Pereira enquanto performance e verificar de que forma os conceitos de arte e antropologia da performance podem contribuir para a investigação do Zé Pereira enquanto performance. Assim, passaremos pela história do Zé Pereira e suas origens no Brasil, trilhando um breve panorama brasileiro até chegar ao Zé Pereira em Itaberaí. Para tanto, os conceitos de Victor Turner e Richard Schechner serão importantes para a investigação do processo performático desta manifestação brasileira.

No capítulo 3, intitulado *Da Antropologia a Arte ou do Zé Pereira ao Sanitário*, faremos um estudo do processo de criação da performance *Sanitário* inspirada no Zé Pereira. Neste trecho, fica evidente a tentativa de unir os conceitos presentes no campo de pesquisa da performance, tanto na abordagem artística quanto antropológica.

Por fim, este estudo não pretende fixar conclusões, mas sim compreender o processo de liminaridade dos performers e da audiência envolvidos em Zé Pereira e *Sanitário*. Como este estado limiar agrega em si uma potencialidade criativa e de mudança na estrutura social a qual estão inseridos os envolvidos no processo Zé Pereira.

CAPÍTULO 1 – PERFORMANCE: CONCEITOS E CONTEXTOS

1.1 Performance: um termo popular

O termo performance tem sido muito utilizado em vários campos de conhecimento. Se fizermos uma busca direta nos meios de pesquisa, poderemos encontrar seu emprego nas artes visuais, no teatro, na dança, na literatura, nas empresas, na vida cotidiana, dentre outros. Assim, podemos escutar que um funcionário de determinada empresa “teve uma ótima performance”, desempenhando muito bem seu papel de funcionário em determinada ação; ou que uma atriz é muito performática, no sentido de ser uma ótima intérprete; e ainda, que uma pessoa que não é profissional das artes cênicas, “é muito performática”, referindo-se ao fato daquela pessoa ter habilidades expressivas que se associem às habilidades cênicas.

Estas associações nos faz perceber que a popularidade do termo performance dificulta a tarefa de definir ou conceituar o que é performance. Se recorrermos a dicionários especializados, vamos nos deparar com a associação do termo ao contexto das artes visuais, assim segundo Pavis:

A performance ou *performance art*, expressão que poderia ser traduzida por ‘teatro das artes visuais’...a performance associa, sem preconceber idéias, artes visuais, teatro, dança, música, vídeo, poesia e cinema. É apresentada não em teatros, mas em museus ou galerias de arte. Trata-se de um ‘discurso caleidoscópico multitemático’ (2008, p. 284).

E ainda, segundo o Dicionário do Teatro Brasileiro:

A performance nasce como arte híbrida, espetacular, *mixed-media* das artes plásticas, visuais e cênicas. Partindo da investigação de suporte, das *assemblages* do corpo (*body art*), dos *happenings* que enfatizam o acontecimento e do uso de multimídia (GUINSBURG; FARIA; LIMA, 2009, p. 267).

Ambos os dicionários de teatro utilizados nesta pesquisa, relacionam o surgimento da performance às artes visuais, no processo híbrido das artes, ou seja, no acontecimento que une mais de uma arte em execução ao vivo. Para Renato Cohen (2009, p. 30), “A performance se colocaria no limite das artes plásticas e das artes cênicas, sendo uma linguagem híbrida que guarda características da primeira enquanto origem e da segunda enquanto finalidade”.

Notamos que “performance” é um termo em debate e qualquer definição rígida poderia não corresponder ao seu caráter multidisciplinar ou mesmo delimitaria toda a compreensão.

Segundo Carlson:

Se, mentalmente, voltarmos a um momento antes dessa prática comum, e perguntarmos o que faz as artes performáticas serem performáticas, eu imagino que a resposta sugerirá, de algum modo, que elas requerem a presença física de seres humanos treinados ou especializados, cuja demonstração de certa habilidade seja a performance (2009, p. 13).

Nos estudos sobre performance, encontra-se a “realização” como ponto em comum, neste caso, um acontecimento, uma ação executada por um performer presente ou telepresente (presença mediada por tecnologias). A idéia de acontecimento é muito forte na conceituação do termo, pois para se caracterizar uma ação como performance, esta precisa se tornar “acontecimento”. Assim, Renato Cohen destaca:

Um quadro sendo exibido para uma platéia não caracteriza uma performance; alguém pintando esse quadro, ao vivo, já poderia caracterizá-lo (...) para caracterizar uma performance, algo precisa estar acontecendo naquele instante, naquele local (COHEN, 2009, p. 28).

Maria Beatriz Medeiros destaca:

A performance é arte tornada ação corporal efêmera, realizada no vivo ou ao vivo, isto é realizada com a presença de performers, artistas e interatores (espectadores convidados à participação) ou realizada através de novas tecnologias de comunicação, a internet. Aqui, não consideramos toda ação (*to act*) performance (*to perform*). O que denominamos performance é arte, isto é, voluntariamente ato que visa revelar o outro do mundo sensível e, assim fazendo, criar faíscas de sensível inteligibilidade, entre seres humanos (MEDEIROS, 2008).

Tanto Cohen quanto Medeiros, destacam o conceito de performance como ação que exige a presença dos performers, que emergem em acontecimento realizado ao vivo. Todas estas questões nos fazem concluir que a compreensão do termo performance não cabe em apenas uma definição, pois é abrangente, não existindo uma fronteira que se aproprie do termo. Sabendo-se que a performance não baseia suas definições em limites, mas sim em alargamentos de campos de ação, tomaremos como referencial não somente o campo da performance em relação com o teatro, mas também a partir dos estudos da antropologia.

1.2 Performance: Turner e o Ritual

Nas ciências humanas a performance se tornou uma área de conhecimento que abriu muitos caminhos para se firmar em teorias que nos ajudam a compreender o comportamento

humano, social e cultural. Victor Turner e Richard Schechner se tornaram referências na compreensão da performance relacionada a abordagens antropológicas.

Mas, porque fazer um retrato das teorias de Schechner e Turner como base para esta pesquisa? No decorrer da leitura para este trabalho, ficou claro que tanto Turner como Schechner estabelecem uma relação muito importante para se compreender a antropologia da performance. Ademais, seus estudos sobre performance na vida cotidiana serão significativos para entender o Zé Pereira como um ato performático.

Por meio da leitura da obra de Turner nos deparamos com conceitos importantes para esta pesquisa: ritual, liminaridade e *communitas*. Para Turner (2005) o ritual pode ser traduzido como a suspensão da vida cotidiana, ou seja, é a evidência de um elemento da vida social imbuído de ações prescritas, desenvolvidas de forma periódica com valores simbólicos, que formam uma junção de ritos, desta forma as ações que podem ser repetitivas e organizadas dentro de um sistema simbólico.

De acordo com os estudos antropológicos, existem vários tipos de ritos: ritos de iniciação, ritos de passagem, ritos de sacrifício, ritos de chegada, entre tantos outros; ou seja, o nosso dia-a-dia é composto por vários ritos.

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de seqüências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas seqüências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos; 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando identificamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo] (PEIRANO, 2003, p. 11).

O conceito citado nos mostra como a ritualidade está presente no nosso cotidiano e em várias etapas de nossas vidas, essa “ação ritual” que se mostra pelas manifestações presentes no carnaval, dia da pátria, procissões, cerimônias, e outras, nos prova que podemos caracterizar vários acontecimentos como “rito”.

Segundo Turner, no processo dos ritos de passagem existem três aspectos fundamentais: liminaridade, *communitas* e restabelecimento na estrutura social. A noção do conceito de liminaridade que se encontra na obra de Turner (2005) está amparada nos estudos

de Arnold Van Gennep (1978) sobre a estrutura dos ritos, especificamente sobre os ritos de passagem.

A grande descoberta de Van Gennep é que os ritos, como o teatro, têm fases invariantes, que mudam de acordo com o tipo de transição que o grupo pretende realizar. Se o rito é um funeral, a tendência das seqüências formais será na direção de marcar ou simbolizar separações. Mas se o sujeito está mudando de grupo (ou de clã, família ou aldeia) pelo casamento, então as seqüências tenderiam a dramatizar a agregação dele no novo grupo. Finalmente, se as pessoas ou grupos passam por períodos marginais (gravidez, noivado, iniciação, etc.), a seqüência ritual investe nas margens ou na liminaridade do objeto em estado de ritualização (GENNEP, 1978, p. 18).

Neste sentido, os ritos de passagem se estabeleciam por meio de uma estrutura ritualística composta por: separação, transição e incorporação. A transição, de acordo com Van Gennep, se destaca da estrutura, pois desenvolve aspectos simbólicos característicos, chamados de liminar.

A fase liminar corresponde ao distanciamento do sujeito da estrutura social em que vive e a aproximação a uma anti-estrutura, ou, a um novo grupo que se diferencia do contexto social. Nesse período o sujeito vive um processo de ambigüidade, como por exemplo, em ritos que misturam o sagrado e profano nas festas religiosas.

Na obra de Turner, o conceito de liminaridade se concretiza no estudo de campo dos Ndembu da Zâmbia. Podemos encontrar este estudo nas obras *Floresta de Símbolos* (1967) e *O processo ritual* (1974). Turner faz um estudo dos relatos etnográficos para concretizar sua tese sobre a liminaridade, liminóide e *communitas*.

Estes três pilares são importantes para a compreensão da performance do Zé Pereira como um processo ritual, estando em situação de liminaridade e na constituição de uma *communitas*.

1.2.1 Liminaridade, Liminóide e *Communitas*

A liminaridade é o processo de transição que o ritual desenvolve: “As entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela Lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (TURNER, 1974, p. 117). É um “estado” no qual se encontra o sujeito. Já a *communitas*, são os grupos que se encontram no interior da liminaridade durante um processo ritual, ou seja, em situação de transição.

Na formação da *communitas* percebe-se um estado de comunhão entre os sujeitos, em que não há hierarquias, isto é, não há mais uma diferença entre a estrutura social e as

communitas. Nota-se que há uma percepção antagônica, pois na estrutura social o sujeito é individualizado diante de uma gama de regras, normas e convenções, de uma hierarquia política, econômica e social; na *communitas* forma-se uma anti-estrutura em que o sujeito assume um outro papel que é diferente deste modelo hierarquizado, passando a viver a comunhão com outros, em situação de igualdade. Turner destaca que prefere o uso da palavra *communitas* exatamente por estabelecer essa diferenciação:

Prefiro a palavra latina *communitas* à comunidade, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma "área de vida em comum". A distinção entre estrutura e "*communitas*" não é apenas a distinção familiar entre "mundano" e "sagrado", ou a existente, por exemplo entre política e religião (TURNER, 1974. p. 119).

Na *communitas*, aquilo que era considerado pela estrutura social enquanto regras e normas, são anuladas para o nascer do *betwixt* and *between*, expressão usada por Turner. Podemos traduzir por "nem uma coisa nem outra", meio-termo. Aplicada ao contexto do ritual, refere-se ao sujeito que encontra-se em estado de transição durante o rito de passagem. De outro modo, definiu-se pela posição intermediária em que passa a prevalecer um conjunto que se estabelece pela posição diferencial dos sujeitos que estavam na estrutura. Desta forma, na *communitas* o sujeito se refaz em prol de um grupo que se diferencia do contexto social, eliminando a concretização da estrutura social.

Turner destaca que existem três formas de *communitas*: A existencial, que tem em sua origem a forma espontânea, como os *happenings*, se referindo ao movimento artístico; a normativa, se caracterizando por sua organização duradoura, existindo uma autoridade. No caso do Zé Pereira, vamos considerá-lo como uma *communitas* normativa, pois existe a presença fundamental do coordenador do grupo, aquele que detém o conhecimento histórico e organizacional para coordenar os sujeitos. Por fim, Turner enumera a *communitas* ideológica, no qual exemplifica por meio do movimento *hippie*.

A *communitas* tem também um aspecto de potencialidade; está freqüentemente no modo subjuntivo. As relações entre os seres totais são geradoras de símbolos de metáforas, de comparações. A arte e a religião são produtos delas, mais do que estruturas legais e políticas. Os profetas e os artistas tendem a ser pessoas liminares ou marginais, "fronteiriços" que se esforçam com veemente sinceridade por libertar-se dos clichês ligados às incumbências da posição social e à representação de papéis, e entrar em relações vitais com os outros homens, de fato ou na imaginação. Em suas produções podemos vislumbrar por momentos o extraordinário potencial evolutivo do gênero humano, ainda não exteriorizado e fixado na estrutura (TURNER, 1974, p. 156-157).

Isso nos faz compreender que os artistas encontram-se na marginalidade, tendo em vista que se refere ao fato de que a produção artística não segue parâmetros sociais, transgredindo as normas da estrutura social a qual está submetida. Podemos dizer que o Zé Pereira, com todos os seus aspectos que estudaremos no capítulo dois, é uma *communitas* por transgredir, em sua performance, a estrutura social.

Nos estudos de Turner é possível perceber sua preocupação em diferenciar as sociedades simples das complexas, ou seja, as tribais das ocidentais. A partir desta diferenciação, desenvolve uma variação do conceito de liminaridade para liminóide.

O liminóide refere-se especificamente às sociedades pós-industriais, no desenvolvimento de atividades consideradas “criativas” (TURNER, 1982, p. 32-33), a ação performática relaciona-se ao processo de criatividade dos sujeitos que estão em situação de experimentação. O liminóide estabelece uma crítica à própria sociedade.

Rápidos avanços na escala e na complexidade das sociedades pós-industriais fizeram com que a unificada configuração liminar do ritual passasse através do analítico prisma da divisão do trabalho, reduzindo cada um dos seus domínios sensoriais, com suas especializações e profissionalizações, a campos de gêneros de entretenimento florescentes no tempo de lazer da sociedade. O pronunciado e numinoso caráter sobrenatural do ritual arcaico foi enormemente atenuado (TURNER, 1993, p. 12).

Portanto, o fenômeno liminóide se parece com o liminar, mas se diferencia por seu caráter moderno de uma sociedade marcada pela divisão do trabalho. No fenômeno liminóide os sujeitos não são obrigados a participar do processo. Já na liminaridade das sociedades arcaicas, ocorre o inverso, pois há uma exigência da participação de todos os envolvidos. E ainda, é importante salientar que o fenômeno liminóide não é exclusividade das sociedades modernas.

A liminaridade nas sociedades pós-industriais pode existir de uma forma mais complexa do que nas sociedades tribais; ao analisar os ritos de casamento na igreja católica, por exemplo, verificamos que é um ato performático que agrega um processo limiar para os sujeitos, que causa um retorno à sociedade de origem modificando o status, ou sua condição anterior; de solteiro para casado, por exemplo.

Isto gera outras posturas e outras formas de viver na sociedade a qual está inserido. As pessoas não são obrigadas a se casarem, ou passarem pelo rito do casamento, e podem continuar freqüentando os ritos da igreja sem que isso altere sua condição.

1.3 Performance, Schechner e comportamento restaurado

O modelo de pesquisa antropológica sobre eventos performáticos elaborado por Schechner é importante para a análise da performance Zé Pereira. Pois o autor desenvolve seu estudo estabelecendo uma relação entre teatro e rito, com base nas teorias de Turner. É importante compreender que Schechner defende que no cotidiano o “performar” é o mesmo que “exibir-se”, no sentido de que ambas compartilham o propósito de “traçar uma ação para aqueles que assistem” (SCHECHNER, 2006, p. 28). De acordo com Silva,

O autor coloca que as performances são constituídas de pedaços de comportamentos, e ainda que estes pedaços sejam os mesmos, e colocados na mesma ordem jamais um evento pode ser cópia de outro. Os resultados das inúmeras combinações destes comportamentos diferem entre si do mesmo modo que não podem copiar a si mesmo, pois, ainda há fatores pessoais e circunstanciais que alteram cada ocasião. A particularidade de um evento está não apenas em sua presença, mas em sua interatividade. Assim, uma performance não está em algum lugar, mas entre, ela faz-mostrar algo, performa entre (SILVA, 2005, p. 53).

Assim, Schechner (2006, p. 31) elabora uma lista de tipos de performance que podem ocorrer em oito situações: 1. Na vida diária; 2. Nas artes; 3. Nos esportes e entretenimentos; 4. Nos negócios; 5. Na tecnologia; 6. No sexo; 7. Nos rituais; 8. Em ação.

Mas porque performar? Porque acontece a performance? Schechner responde a estas questões ressaltando que as dificuldades de se compreender o porquê é muito forte, tendo em vista que cada ato performático exerce uma função, assim:

Ajuntando idéias retiradas de várias fontes, encontrei sete funções para a performance: 1. Entreter; 2. Construir algo belo; 3. Formar ou modificar uma identidade; 4. Construir ou educar uma comunidade; 5. Curar; 6. Ensinar, persuadir e/ou convencer; 7. Lidar com o sagrado e/ou profano. Elas não estão listadas em ordem de importância. Para algumas pessoas, uma ou algumas destas serão mais importantes do que outras (SCHECHNER, 2006, p. 46).

Vale destacar que Schechner (2006) estabelece uma diferença entre o “é” performance e o “enquanto” performance. Neste sentido, o “é” performance só cabe quando “o contexto histórico, social, a tradição, circunstâncias culturais, dizem que é” (2006, p. 38). Assim o autor define a seguinte proposta em sua teoria: “Toda ação é uma performance. Mas da perspectiva da prática cultural, algumas ações serão julgadas performances outras não” (Ibid, p. 38). Propondo a idéia de que, determinadas ações podem ser performances e outras não, estabelece-se o “enquanto”, ou seja, podemos estudar quase tudo “enquanto performance”, ou seja, este julgamento depende da forma como é compreendido o evento na

sociedade a qual está inserido e não simplesmente por si, uma vez que depende de questões já citadas, como o contexto histórico e sócio cultural, dentre outros.

Podemos entender que Schechner atribui à performance, a multiplicidade de conceitos e significados. Mas, neste caso o autor estabelece que a performance na vida cotidiana tem uma significância muito além de uma ação, mas como “comportamentos restaurados”, duplas experiências que podem ocorrer na vida das pessoas tanto na guerra como no ato de cozinhar.

O comportamento restaurado é o processo principal de todos os tipos de performance, seja na vida cotidiana, na cura, nos ritos, em ações, e nas artes [...] está “lá fora”, à parte do “eu”. Colocando em palavras próprias, o comportamento restaurado “sou eu me comportando como se fosse outra pessoa”, ou “como me foi dito para fazer”, ou “como aprendi” (SCHECHNER, 2006, p. 34).

O comportamento restaurado é um processo de reprodução mimética, neste sentido, é como sequências organizadas, modelos, roteiros, movimentos que de certa forma são combinações de experiências vividas que integram um contexto social. Schechner (2006, p. 35) destaca que mesmo que em nosso cotidiano digamos que nos comportamos como nós mesmos (em relação ao eu de cada um), ao aprofundar tais relações verifica-se que as unidades de comportamento que contém meu ‘eu’ não foram por ‘mim inventadas’, e refletem a compreensão de que estamos ligados à forma como interagimos na estrutura social ou ao papel que exercemos. Por isso estamos em contato sempre com diversas personas.

Nos estudos de Schechner sobre a performance, são definidas duas categorias que são importantes para o estudo do Zé Pereira enquanto performance: *transportation* e *transformation*.

Transportation “Faz referência a uma experiência que caracteriza qualquer tipo de evento performático, independente dele se apresentar aos olhos do observador” (SILVA, 2005, p. 50). Neste sentido, a categoria torna-se temporária tendo em vista que os envolvidos na performance, tanto performer como audiência, são levados por um momento a experimentar uma ação, o que dependendo da ação pode gerar uma reflexão, que Schechner intitula de “consciência crítica”.

A segunda categoria é intitulada de *transformation* e se configura como:

Desdobramento de certos eventos performáticos que instituem um novo papel e/ou condição de status para o performer na sociedade, bem como propiciam ao ator social, na qualidade de performer ou de espectador, desenvolver uma “consciência crítica” de si mesmo e do ‘mundo lá fora’ ou da realidade social em que está inserido (SILVA, 2005, p. 50).

No caso da categoria *transformation*, podemos destacar as performances que envolvem ritos de passagem ou de iniciação, em que o performer perpassa pelo estado de liminaridade voltando à estrutura social exercendo um novo papel ou uma nova condição, por exemplo: os ritos de casamento.

Schechner (1985, p. 126) destaca a compreensão da performance a partir dos performers alterados em "transformações" (*transformation*) e aqueles onde os performers são devolvidos a seus lugares sociais, "transportes" - (*transportation*). O performer vai do "mundo comum" para o mundo performativo, de um tempo/ espaço de referência para outro, de uma personalidade para uma ou mais.

1.4 Performance: trajetos de uma linguagem

Iniciamos este momento ressaltando que é importante destacar, ainda que de forma breve, o trajeto da *performance art*. Assim, destacaremos alguns aspectos do seu percurso histórico.

Roselee Goldberg (1979), destaca que a arte da performance tem origem nas vanguardas, principalmente nos saraus Futuristas e nas ações Dadaístas apresentadas no Cabaret Voltaire. Chega à *body art*, sendo base para a composição de uma arte conceitual. Muitos movimentos artísticos tiveram contato com a performance utilizando esta como forma de provocar, desafiar, romper com a arte tradicional.

Jorge Glusberg (1987) demonstra que no início do século XX as performances se mostravam como exercícios de improviso que misturava várias linguagens: teatro, dança, fotografia, música, formando o que se chamou de *collage*. A *Live Art* apresentou a arte ao vivo com base na presença física do corpo, assim se configura como:

Movimento de ruptura que visa dessacralizar a arte tirando-a de sua função meramente estética e elitista. A idéia de resgatar a característica ritual da arte, deslocando-a de espaços mortos como museus, galerias e teatros, colocando-as numa posição viva, modificadora. Esse movimento é dialético, pois, na medida em que, de um lado se tira a arte da posição sacra, inatingível, vai se buscar de outro, a ritualização dos atos comuns da vida: dormir, comer, etc. (COHEN, 1994, p. 38).

Nos anos 70 muitos artistas demonstraram seu interesse no processo de criação com instrumentos e espaços não tradicionais, questões políticas de autoria e colaboração. Isto gerou uma nova busca por outras possibilidades de criação e de questionamentos ao contexto social, provocando a presença do corpo e a arte. Neste sentido, a performance experimentou e

introduziu novos conceitos de arte.

Allan Kaprow buscou possibilidades para a criação, ao fazer uma colagem de acontecimentos; promoveu a participação do público na obra, e proporcionou o nascimento do *happening*.



1. Merce Cunningham (1919-2009), 1981.

Segundo Cohen (1994, p. 43); “A tradução literal de *happening* é acontecimento, ocorrência, evento, aplica-se essa designação a um espectro de manifestações que incluem várias mídias, como artes plásticas, teatro, art-collage, música, dança, etc”. Em decorrência destes “acontecimentos” dois artistas surgem nos Estados Unidos desenvolvendo performances que rompem com os aspectos tradicionais da música e da dança: John Cage – que incluiu ruídos e silêncios na orquestra; Merce Cunningham com uma dança não coreografada e que não seguia o compasso da música.

Carlson (2000) destaca que a *performance art* surge do interesse em se desenvolver as qualidades expressivas do corpo, se configurando enquanto uma tendência conceitual associada à *Body Art*, por ter o corpo como base para a criação. Sendo o corpo/performer o sujeito” e “objeto” da obra. O autor cita Chris Burden¹ para destacar que a *performance art* se abriu para compreensão do corpo.

¹ A performance *Transfixado* aconteceu em uma garagem na Avenida Speedway. Nesta, Burden estava deitado de costas sobre a parte traseira de um fusca e esticou os braços por cima do teto. Um assistente cravou pregos nas palmas das mãos Burden, pregando-o no teto do carro. A porta da garagem estava aberta e o carro foi empurrado parcialmente para fora da garagem. Depois de executar o motor em velocidade máxima por dois minutos, o carro foi desligado e empurrou de volta para a garagem, e a porta se fechou.

RoseLee Goldberg destaca:

El artista californiano Chris Burden (...) comenzó con performances que llevaban. El esfuerzo y la concentración física más allá de los límites de la resistencia normal, y se separó de la performance después de varios años de actos que desafiaban a la muerte (1996, p. 159).



2. *Transfixado*, 1974. Performance de Chris Burden.

Assim, o corpo como base para o desenvolvimento das performances, desafiou os limites entre vida e morte. Artistas modificavam e mutilavam (e ainda modificam e mutilam) o próprio corpo em prol da experimentação artística, daí a associação da *body art* como ato performático.

É importante enfatizar o papel de radicalidade que a performance, como expressão, herda de seus movimentos predecessores: a performance é basicamente uma linguagem de experimentação, sem compromissos com a mídia, nem com uma expectativa de público e nem com uma ideologia engajada. Ideologicamente falando, existe uma identificação com o anarquismo que resgata a liberdade na criação, esta a força motriz da arte (COHEN, 2004, p. 45).

No Brasil, a concepção do radicalismo e experimentação se tornaram muito fortes nas raízes da performance que se mostraram como exercícios de liberdade artística. Entre seus precursores, podemos citar Flávio de Carvalho, que polemizou a sociedade paulistana ao desenvolver experiências que causavam uma ruptura com a concepção de arte e costumes sociais. Assim, podemos citar a *Experiência nº 2* (1931) em que o artista atravessou de chapéu uma procissão de Corpus Christi, indo em sentido oposto ao do fiéis. E ainda,

Experiência nº 3 (1956) em que Flávio desfila pela cidade de São Paulo usando saias, meias e camisa manga bufante, o chamado “Traje de verão masculino”.



3. *Experiência nº.3*, 1956. Performance de Flávio de Carvalho.

1.5 Performance como linguagem

Ao apresentar o percurso da *performance art*, nota-se seu caráter multidisciplinar. Cohen (1994, p. 116) enfatiza a performance como “uma linguagem de interface que transita entre os limites disciplinares”. Por isso, não podemos estabelecer limites para a compreensão da performance.

Para Cohen (1994, p. 50), a linguagem perpassa por uma interdisciplina, por isso existem alguns elementos que caracterizam a *performance art*, tais como; *collage* como estrutura; *mise en scène* como discurso; e a ação do performer.

A *collage* marca a estrutura da linguagem por seu uso, tanto na criação como no trabalho final em que se associa a prática da colagem às artes visuais. Neste caso, no uso de elementos que são advindos de outras linguagens, ou em determinado momento são

associados a outras. Cohen (1994, p. 62) cita a performance *Disappearances* do grupo Fluxus, no momento que o performer está atirando ouve-se o som de uma máquina de escrever batendo, e não o tiro.

A utilização da collage na performance resgata, dessa forma, no ato de criação, através do processo de livre-associação, a sua intenção mais primitiva, mais fluida, advinda dos conflitos inconscientes e não da instância consciente crivada de barreiras do superego (COHEN, 1994, p. 62)

A utilização da *collage*, de acordo com Cohen (1994, p. 64), rompe com o discurso de uma linguagem normativa, hierarquizada; abrindo espaço para uma linguagem gerativa em que trabalha-se com fragmentos possibilitando a livre-associação.

Na performance encontramos elementos cênicos que denotam uma compreensão diferente da linguagem teatral. A *mise en scène* na performance destaca-se pelo uso de uma dramatização, mas, de acordo com Cohen, não se torna uma junção de elementos teatrais de forma hierarquizada

Na performance a intenção vai passar do *what* para o *how* (do que para como). Ao se romper com o discurso narrativo, a história passa a não interessar tanto, e sim como ‘aquilo’ está sendo feito. Essa intenção reforça uma das características principais da arte da performance e de toda a *live art*, que é de reforçar o instante e romper com a representação. (COHEN, 1994, p. 66)

Na *mise en scène* o texto recebe uma denotação diferente da estrutura teatral. Quando utilizado na performance, o texto não é narrativo e em muitos casos apenas o efeito sonoro importa, em outros se transforma em elemento visual como uma paisagem (COHEN, 1994, p. 68). De acordo com Cohen, existe uma ambigüidade entre a figura do artista performer e a personagem, ou seja; o performer se veste de uma máscara ritual. O autor destaca ainda que o performer representa algo, simbolizando em cima de si mesmo, o que associa a “*self as context*”² (COHEN, 1994, p. 58) conceito de Schechner que define-se como auto-representação.

Neste sentido a ação de performar está ligada intimamente ao instante presente, à ação em tempo real. É preciso destacar que a atuação do performer necessita de um processo de compreensão da “ambivalência” (COHEN, 1994, p. 98), ou seja, a relação com o tempo real e o ficcional; entrar e sair de uma ação performática, ou mesmo pelo confronto “cara-a-cara” com o público.

² self as context (self= si/ mesmo + context=contexto)

A ambivalência é um processo importante na constituição da performance, pois define de forma clara que o performer não representa uma personagem, como o ator, mas sim uma persona que é o próprio performer; isso está ligado ao tempo ficcional e o tempo real. Segundo Cohen (1994), o que caracteriza um espetáculo teatral é sua formulação ficcional, ou seja, “o espaço e o tempo são ilusórios (se reportam há outro instante), da mesma forma que os elementos cênicos” (COHEN, 1994, p. 119), tudo isso gera um imaginário, um público que aprecia uma história. A performance evidencia o instante-presente em tempo-real, numa atuação em que não há personagem. Pois, o performer não representa, mas atua quebrando a ilusão espaço/temporal ficcional existente no teatro. Cohen destaca que “isso possibilita a entrada num outro espaço”; este se torna aberto ao imprevisto que pode ocorrer na atuação do performer, ou seja, não há ficção, e sim, instante-presente.

CAPITULO 2 – ZÉ PEREIRA: O PERFORMER MASCARADO AO SOM DO BUMBO

2.1 Das origens carnavalescas

Não seria possível compreender a performance do Zé Pereira sem antes adentrar em suas origens e seu contexto histórico. Muitos historiadores ainda tem dúvidas sobre como se iniciou a performance do Zé Pereira no Brasil, e até mesmo sobre sua originalidade. Mas o que percebemos no contexto histórico é que sua origem está ligada ao rito do Carnaval, sendo um dos desdobramentos característicos deste período.

Nas referências utilizadas neste estudo, os pesquisadores de carnaval, Felipe Ferreira e Haroldo Costa, defendem que Zé Pereira nasce da evolução de uma ação não programada feita por José Nogueira de Azevedo Paredes, sapateiro vindo de Portugal. Em um dia de carnaval no Rio de Janeiro, supostamente em 1846 (data não comprovada), Paredes saiu com uma zabumba ou tambor fazendo algazarra pelas ruas vizinhas.

Segundo Felipe Ferreira (2004, p. 209), o Zé Pereira foi considerado como brincadeira e destacou-se das demais manifestações por se tornar um evento peculiar. O autor ainda realça não ser possível precisar a origem do Zé Pereira, e citando vários autores da historiografia do carnaval, destaca que existem muitas controvérsias, como por exemplo, que José Nogueira estaria sozinho em sua performance. Outros afirmam que havia um grupo de 100 tocadores de zabumbas, e há ainda a versão de que o evento já acontecia em Portugal por grupos de tocares que se chamavam “Zé Pereiras”. Tudo isso nos leva a crer que não podemos especificar ao certo como se inicia o *Zé Pereira* no Brasil, mas não podemos negar que ambas as informações referem-se a José Nogueira como ponto chave para o desenvolvimento da manifestação.

O sucesso do ato performático de José Nogueira, como diz Haroldo Costa em seu livro *100 anos de Carnaval no Rio de Janeiro*, foi tão grandioso, que “No ano seguinte grupos com tambores e latas saíram às ruas em imitação ao Zé Pereira (referindo a José Nogueira)” (COSTA, 2000, p. 15) o que podemos caracterizar como o nascimento dos blocos de carnaval. Sobre José Nogueira, Haroldo destaca a descrição de Vieira Fazenda:

Carão amorenado e simpático, olhos brejeiros, bigode curto e grisalho, cabelo todo branco e à escovinha, barba escanhoadada, altura regular, ombros e cadeiras largas, peito cabeludo, musculatura de atleta, sempre em mangas de camisa, calça de brim pardo apertada ao amplo abdômen por estreita correia, negação ao suspensório,

chinelos de liga, vendendo saúde, sadio e robusto sem nunca ter tomado remédio (2000, p. 15).

Nota-se a grande popularidade que adquiriu Nogueira; sua performance repetiu-se ano após ano no período de carnaval, seguida por grupos de pessoas em forma de cortejo festivo. A sociedade carioca atendia o chamado que se tornou característico dos festejos de carnaval. Mas, alguns historiadores indicam pontos de discordância no que se refere à recepção da sociedade; uns indicam o apoio e grande participação, sendo o “Zé Pereiras” (FERREIRA, 2004, p. 213) o grande soar de uma doce melodia, outros demonstram uma sociedade a qual o barulho irritava de forma ensurdecadora.

Ferreira descreve o Zé Pereira como “Homens vestidos com roupas usadas (ou mesmo com trapos), tocando grandes surdos e arrastando em torno de si animados foliões atraídos pela barulhada” (2004, p. 210). Abaixo, a descrição nos dá uma visão geral do que seria ação dos performers:

Vestidos com roupas dignas de figurarem nos sacos de chiffonniers [catadores de trapos] armados de bumbos a tiracolo, seguidos e precedidos de entusiásticos admiradores, tocaram o interminável bum bum bum com frenesi e a incansabilidade dos anos antecedentes. Em barulho e estridor ninguém pôe o pé adiante aos Josés Pereiras; e, como o ruído é o primeiro elemento do carnaval, segue-se que os Josés Pereiras prestarão relevantes serviços nas setenta e duas horas da loucura pública e particular. Um deles, o mais aristocrático e maltrapilho, cruzou a cidade puxado em vasta andorinha, que apesar de ser só, fez ótimo verão [...] (Semana ilustrada, de 18 fevereiro de 1866 apud FERREIRA, 2004, p. 210).

Ferreira destaca que a característica fundamental do Zé Pereira não era a roupa ou o estilo, mas sim o som produzido pelo zabumba. Todavia, não significa que as roupas não eram importantes, pois a citação “catadores de trapos” dá a idéia de que os grupos se preparavam para performar, seja na produção de roupas feitas com retalhos, seja no uso da “andorinha” que era um tipo de charrete.

A popularidade da performance ganharia maior fama em 1869, quando segundo Costa (2000), a Companhia Teatral de Jacinto Teller, montou a revista intitulada *O Zé Pereira Carnavalesco*, momento em que o ator Francisco Correia Vasques cantava a paródia da marcha francesa *Les pompiers de Nanterre* (Os bombeiros de Nanterre):

E viva o Zé Pereira
Pois que a ninguém faz mal
Viva a bebedeira
Nos dias de carnaval!
Zim, balada! Zim, balada!
E viva o carnaval!

THEATRO PHENIX DRAMATICA.
ASSOCIAÇÃO EMPREZARIA DIRIGIDA PELO ARTISTA
VASQUES
SABADO 5 DE JULHO DE 1869
NOVIDADE COMICA!
PRIMEIRA REPRESENTAÇÃO DO
O ZÉ PEREIRA CARNAVALESÇO
COISA COMICA QUE SE DEVE PARECER MUITO COM LES POM-
PIERS DE NANTERRE ARRANJADA PELO ARTISTA
VASQUES
PERSONAGENS.

Joaquim Madruga , noileiro, que toca clarineta para massar o próximo nos dias de Carnaval	Sr. Vasques
João Pimpão , charuteiro, tocador de zabumba, pelo mesmo motivo.	Sr. Ferreira.
José da Ventia , vendedor de gallinhas, e tocando caixa de rufo por sua conta e risco	Sr. André.
Manoel Ferreira , usoprador de fagote, para prejuizo dos tymphow da humanidade.	Sr. Pinto
Joanna Perereca , virtuosa creatura que frequenta o Pavilhão.	D. Leopoldina
Outra do mesmo genero	Mile Aurélio
O Chico da Venda , pedestre, formando como sempre a Opinião pública	Sr. Carvalho.
Mascarados de todos os generos, sexos e idades — A ação passa-se no Rio de Janeiro, oito horas antes da quarta feira de Cinza.	

4. O Zé Pereira Carnavesco, 1869. Cartaz da apresentação da peça.

Abaixo, transcrição do Cartaz de apresentação da peça O Zé Pereira Carnavalesco:

Theatro Phenix Dramática
Associação Emprezaia dirigida pelo artista
VASQUES
sabbado 5 de julho de 1869
NOVIDADE CÔMICA!
Primeira representação do
O ZÉ PEREIRA CARNAVALESÇO
Uma comica que se deve parecer muito com Les Pom-
piers de Nanterre arranjada pelo artista
VASQUES
PERSONAGENS

<i>Joaquim Madruga, noileiro, que toca clarineta para mansar o próximo nos dias do Carnaval</i>	<i>Sr. Vasques.</i>
<i>João Pimpão, charuteiro, tocador de zabumba, pelo mesmo motivo.</i>	<i>Sr. Ferreira.</i>
<i>José das Ventia, vendedor de gallinhas, e tocando caixa de rufo por sua conta e risco</i>	<i>Sr. André.</i>
<i>Manoel Ferreira, (?)oprador de ãngote, para prejuízo dos tymphow da humanidade</i>	<i>Sr. Pinto.</i>
<i>Joanna Perereca, virtuosa creatura que frequenta o Pavilhão</i>	<i>D. Leopoldina.</i>
<i>Outra do mesmo genero</i>	<i>Mile Aurélio</i>
<i>O Chico da Venda, pedestre, formando como sempre a Opinião pública</i>	<i>Sr. Carvalho</i>
<i>Mascarado de todos os generos, sexos e idades - A (?) passa-se no Rio de Janeiro, oito horas antes da quarta feira de Cinza.</i>	

Os versos tornaram-se tão populares que passaram a ser cantados no carnaval, considerado hoje como a primeira música (quadrinha) carnavalesca. Ferreira (2004), vai ainda

mais fundo, destacando que o canto entoado pela Companhia de Teatro demonstra claramente como era a performance do Zé Pereira:

O Zé Pereira no Carnaval
Pode o zabumba rebentar.
Mas depois desta folia
Outros lhe tomam o lugar!
Sem máscaras percorrem eles
As ruas desta cidade
Arrebentando sem malho
A pele da humanidade!
E viva o Zé Pereira
Pois que a ninguém faz mal!
E viva a bebedeira
Nos dias de carnaval!
Zim, balala! Zim, balala!
E viva o carnaval.
(in FERREIRA, 2004, p. 212)

Podemos notar que os versos descrevem o Zé Pereira como um grupo que se caracterizava pelo uso do Zabumba, que percorria as ruas da cidade e eram relacionados ao símbolo do carnaval. Ferreira aborda uma questão interessante em seu livro, destacando que com o tempo os “Zé Pereiras” começaram a ser confundidos com qualquer grupo barulhento que se relacionasse ao carnaval, sofrendo algumas modificações como uso de instrumentos de sopro. Mas, esse viés é apenas uma parte do processo, pois em outros momentos o Zé Pereira seria considerado, diferenciando dos grupos de alegorias, como um cortejo menos sofisticado e mais animado. Assim o termo tornou-se por muito tempo símbolo do carnaval denominando grupos organizados que faziam cortejos pelas ruas.

A figura de José Nogueira permaneceu no imaginário popular, mesmo após sua morte. Sobre a nomeação da manifestação, vale ressaltar que chamavam estes grupos de “Zé Pereiras”, tendo em vista o plural, no sentido de destacar cada performer com um instrumento. Com o tempo e a popularidade adquirida, passou-se a dizer Zé Pereira para nomear ao conjunto de performers, o singular para denominar o plural. O Zé Pereira tornou-se símbolo e até mesmo sinônimo da ritualidade carnavalesca.

Provavelmente, em muitos lugares, o Zé Pereira chegou por meio de migrações de pessoas que tiveram contato com a performance no Rio de Janeiro. Mas, não se pode dizer ao certo como a performance do Zé Pereira se espalhou pelo Brasil. Em várias localidades podemos encontrar grupos que se denominam como Zé Pereira; Minas Gerais, Goiás, Piauí, Recife, dentre outros. Em cada local, agrega-se aspectos importantes da “performance matriz”, mas incorporando vários outros elementos. Entretanto, não nomearemos tais

elementos característicos de cada região citada, pois o foco da pesquisa está localizado geograficamente no município de Itaberaí, estado de Goiás. Interessa-me o Zé Pereira construído pela comunidade Itaberina, e como podemos percebê-lo como performance.

Em Goiás existe a performance em vários municípios, tais como: Cidade de Goiás, Ritápolis, Jaraguá e Itaberaí; podendo existir outros. Nos três primeiros existe algo que diferencia de Itaberaí, pois nestes o Zé Pereira denomina-se nitidamente como “blocos de carnaval”, onde todas as pessoas participam e alguns homens se vestem de mulher.

2.2 A performance do Zé Pereira em Itaberaí: estrutura da ritualização

Em Itaberaí o Zé Pereira tornou-se um rito que simboliza a ritualização do carnaval, muitos autores do município o identificam como um acontecimento esperado pela comunidade. Segundo Edmundo Pinheiro de Abreu:

Em Curralinho, cidadezinha do sertão goiano, de sessenta anos passados, celebrava a festa do Rei Momo com carros alegóricos, sempre procedidos do Zé Pereira. Rapazes e mesmo homens respeitáveis, em trajes exóticos, rostos vedados com máscara de papelão, conduzindo bombo, tambores, sanfonas, latas velhas, saíam à rua cantando o tradicional Zé Pereira (ABREU, 1978, p. 67).

Maria Rosa Leite Monteiro, no livro de sua autoria intitulado *Honestino*, descreve com base em suas memórias uma descrição próxima ao relato de Edmundo, revelando a expectativa da comunidade:

Era uma manifestação popular e participava dela quem quisesse. Este bloco desfilava pela cidade e seus integrantes eram todos mascarados, representando caricaturas de personagens de destaque da época (religiosos, políticos, sociais): caracterizavam fatos bastante humorísticos e participavam deste desfile rapazes, moças e crianças. O carnaval para mim, era o Zé Pereira, que sempre dava abertura para a chegada do Rei Momo (MONTEIRO, 1998, p. 53).

Em ambas as descrições notamos características importantes que diferenciam a performance do Zé Pereira Itaberino, da matriz no Rio de Janeiro e até mesmo de algumas regiões em Goiás. Tanto Abreu quanto Monteiro, caracterizam os performers como “mascarados”, ou seja, a máscara torna-se algo representativo na performance do Zé Pereira em Itaberaí, enquanto em outras regiões caracteriza-se pelo homem vestido de mulher.

Desde o momento em que se iniciou as performances do Zé Pereira, os agrupamentos são conduzidos ou orientados por uma pessoa que se denomina “coordenador”. Essa pessoa é

a referência para a comunidade, permanece voluntariamente por muitos anos até que se passe para outro.

As performances são anuais e realizam-se nos dias que antecedem o carnaval, ou seja, é um ciclo que se inicia com os cortejos pelas ruas e termina no primeiro dia do carnaval com o que chamam de “casamento do Zé Pereira”. Todas as pessoas podem ser performers, por isso se organizam em dois grupos: adultos e crianças. No decorrer do tempo, vai surgindo novos participantes/performers que podem participar independente de serem crianças, jovens ou adultos.



5. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Espaço da desmontagem.

Em Itaberaí, o grupo mantém um espaço em que se reúnem e guardam seus objetos: máscaras, figurinos e instrumentos musicais, isto porque eles se apresentam em momentos que denominam “fora de época”, ou seja, em um período que não seja antecedente ao carnaval, podendo ser o ano todo em vários lugares, conforme forem solicitados. Isto não quer dizer que os performers mantenham contato entre eles durante todo o ano, e ainda os participantes podem variar a cada performance. O grupo só se efetiva nos 15 dias que antecedem o período do carnaval, e pode ocorrer uma renovação constante, já que os pré-requisitos só se referem à idade. Sendo assim, cada performer é responsável por seu figurino composto por máscara, roupa, sapatos e outros acessórios que ficam a critério de cada um.

Nesta pesquisa, definimos a organização estrutural do Zé Pereira como rito, pois o rito é um evento que rompe o fluxo da ação social, dentro de um contexto temporal. Isto é, uma

ação ou situação que acontece em um determinado tempo em que os sujeitos sociais de alguma forma se manifestam por meio de regras ou normas a serem repetitivas. No rompimento com este fluxo social, o Zé Pereira se organiza da seguinte forma:

- **Montagem** – Conforme denominam alguns performers referem-se à preparação do corpo com as máscaras, figurino, instrumentos musicais;
- **Saída** – Momentos em que aparecem ao público saindo do espaço onde se preparam. Chamaremos de “origem”;
- **Cortejo** – Caminhada pelas ruas, que se diferenciam a cada dia;
- **Parada** – Momento em que os performers param o cortejo em algumas esquinas pré-determinadas para movimentação (dança livre);
- **Volta à origem** – O cortejo retorna a origem, momento em que o público se dispersa e os performers se recolhem na origem;
- **Desmontagem** – Os performers destacam este momento como *“a hora de retirar as máscaras, as roupas e guardar os instrumentos”*.



6. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Instrumentistas do Zé Pereira. Momento cortejo.

Cada performance segue esta organização sendo guiada pelo som dos instrumentos: bumbo, tarol e surdo, quem toca os instrumentos não são mascarados e nem usam um figurino. Sendo assim, verificamos na performance uma divisão entre mascarados e instrumentistas.

2.3 Zé Pereira: rito e performance

A compreensão da performance em Zé Pereira evidencia seu caráter ritualístico em relação ao carnaval. Ao analisarmos a performance em sua estrutura constata-se que representa uma ponte que anuncia o rito do carnaval. Roberto DaMatta em seu livro *Carnavais, Malandros e Heróis* destaca sobre os rituais:

Os rituais seriam, pois, modos de salientar aspectos do mundo diário [...] o ritual é a colocação em foco, em *close up*, de um elemento e de uma relação. Nesta perspectiva, é mais ou menos inútil classificar os ritos quando não se entendem bem as relações básicas de que são construídos [...] os rituais dizem as coisas tanto quanto as relações sociais (DAMATTA, 1997, p. 83).

Tomemos a ritualização do Zé Pereira em todo seu contexto até a performance, notamos que a conjuntura nos leva a pensar no rito enquanto um processo que revela não apenas a ação performática, mas também revela como se processa o aspecto ritualístico. Ou seja, o rito performático do Zé Pereira não é apenas a demonstração, a presença dos mascarados nas ruas. Mas sim, toda a organização estrutural, do momento em que o performer se prepara para ser Zé Pereira à saída nas ruas; o contato com as pessoas na audiência; a desmontagem. DaMatta nos mostra que o carnaval é rito brasileiro que torna-se múltiplo, e assim como Turner, destaca o rito como a interrupção da vida cotidiana. Assim, teremos um primeiro aspecto revelador da performance em Zé Pereira; a ação interrompe o cotidiano do município de Itaberaí, pessoas em seus trabalhos, estudos, afazeres, tornam-se performers ou “audiência”. É muito comum no imaginário das pessoas a livre associação ao ritmo do bumbo, ou ao som tocado que identifica a performance. As pessoas param o que estão fazendo na vida diária quando escutam o som, ou vão às janelas e portas para contemplar a passagem, apreciando de longe o cortejo. Ou apenas escutam o soar ao longe, mas mantendo a lembrança do que já conhecem. E ainda, se tornam ativas na performance seguindo o cortejo como participantes da audiência.

Na percepção do Zé Pereira enquanto performance, não podemos separar o acontecimento performático do contexto social. Não daria para elaborar este estudo de outro modo, e esta é uma das bases dos estudos da performance: perceber como a ação performática interage na sociedade. Jania Aquino destaca que Turner apresenta os estudos da performance como parte de uma experiência, assim segundo a autora:

Algo acontece no nível da percepção, sendo que a dor ou o prazer podem ser sentidos de forma mais intensa do que comportamentos repetitivos ou rotineiros; imagens de experiências do passado são evocadas e delineadas; emoções associadas aos eventos do passado são revividas; o passado articula-se ao presente numa relação musical, tornando possível a construção de significados; e, por fim, a experiência se completa através de uma forma de expressão. De acordo com Turner, tal expressão seria a performance (TURNER, 1982 apud AQUINO, 2011).

Tudo isso nos leva a perceber que na performance do Zé Pereira a experiência ritualística torna-se expressão, ou seja, performance. A ação performática age como um ponto a ser alcançado dentro do ritual, isto é, ser o “eu Zé Pereira”.

2.4 A liminaridade no Zé Pereira

Os performers em seu processo limiar passam a assumir um deslocamento da sequência cotidiana, DaMatta (1997, p. 138) exemplifica este momento como deslocamento de gestos, pessoas, ideologias ou objetos, em que o performer ao contrário de acordar, trabalhar, estudar ou ir para casa descansar, segue ou inclui em acordar, trabalhar, performar Zé Pereira, estudar, ir para casa descansar; ordem que pode ser alterada e reduzida de acordo com cada performer.

Um aspecto importante é reconhecer o processo liminóide na contextualização do Zé Pereira. Esse processo é demonstrado na compreensão do performer mascarado; este se coloca no limiar entre dois estados de sua existência *communitas*, ou seja, enquanto uma pessoa com comportamento dentro de uma sociedade e na dilatação desse comportamento que sucede a transformação da persona Zé Pereira. Enquanto fenômeno liminóide, o Zé Pereira difere de um processo ritual das sociedades tribais estudadas por Turner; pois o rito em Zé Pereira não é uma condição obrigatória, ao contrário das sociedades tribais. Assim, os sujeitos não são Zé Pereira por uma condição social que os imponha, como nos ritos tribais de passagem, mas por prazer em performar.

O grupo de performers não são pessoas de um mesmo local ou com rotinas iguais, nem mesmo de um mesmo grupo social, a *communitas* que se forma no Zé Pereira no pequeno período, torna-se uma “comunidade”, compartilhando da mesma idéia de performar, assumindo um mesmo papel, com os mesmos objetivos. E como já dissemos anteriormente, no Zé Pereira se forma uma *communitas* normativa, pois existe um coordenador que direciona o grupo em todo processo ritual, fazendo uma espécie de mediação nas ações.

As sociedades humanas implícita ou explicitamente referem-se a dois modelos sociais contrastantes. Um deles é o da sociedade como uma estrutura de posições, cargos, “status” e funções jurídicas, políticas e econômicas, na qual o indivíduo só pode ser ambigualmente apreendido atrás da personalidade social. O outro modelo é o da sociedade enquanto “*communitas*” formada de indivíduos concretos e idiossincrásicos que, apesar de diferirem quanto aos dotes físicos e mentais, são, contudo, considerados iguais do ponto de vista da humanidade comum a todos. O primeiro modelo é o modelo de um sistema de posições institucionalizadas diferenciado, culturalmente estruturado, segmentado e freqüentemente hierárquico. O segundo apresenta a sociedade como um todo indiferenciado e homogêneo, no qual os indivíduos se defrontam uns com os outros integralmente, e não como “status” e funções “segmentadas” (TURNER, 1974, p. 214).

Ao entender o Zé Pereira como um fenômeno liminóide, compreendemos que o sujeito performer perpassa por um processo limiar. Este estado de liminaridade constitui-se de mudança, mas não uma mudança social ou de status na sociedade em que vive, mas sim uma mudança no contexto diário do sujeito. Ou seja, ao deixar o limiar na *communitas* o sujeito volta à sua vida diária assumindo ações diferenciadas. De certa forma, este sujeito, durante o rito e na ação performática, se imbuí de uma reflexão de atitudes ou até mesmo de posturas sociais. Em todas as conversas e entrevistas³ os performers foram unânimes em dizer que sentem uma “adrenalina”, “força interior”, “alegria”, “motivação”, “vontade de viver a vida”. Estas questões nos levam a crer que mesmo sendo diferentes, o processo de liminaridade e o fenômeno liminóide geram uma mudança no sujeito performer, o que reflete na forma como este sujeito vai se relacionar na sociedade.



7. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Momento cortejo.

³ Foram realizadas entrevistas e conversas junto a moradores do município Itaberaí que realizam a performance Zé Pereira. As entrevistas encontram-se no Anexo.

As semelhanças entre o processo ritual estudado por Turner e o rito e performance do Zé Pereira, estão presentes na constituição do acontecimento. Deste modo, podemos enumerar as seguintes etapas: 1. O sujeito performer retira-se da ação ritual cotidiana das convenções sociais na qual está inserido, ou seja, sai de seu contexto habitual/cotidiano para performar o Zé Pereira; 2. Estabelece-se na *communitas*, ficando a margem do contexto social, momento em que vivencia o rito junto a outros sujeitos na experiência *communitas*; 3. Execução da ação performática (cortejo pelas ruas); 4. Retorno à estrutura social (término da performance e volta à casa).



8. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Momento montagem.

É importante verificar que na performance do Zé Pereira, estando em um estado limiar, o performer incorpora a persona Zé Pereira em um estado designado por Schechner como “Não-eu”, isto é; Eu me comportando como outro. Essa compreensão nos faz perceber o Zé Pereira como comportamento restaurado, pois comportar-se como Zé Pereira, é uma vivência que já foi experienciada por outros, na qual de alguma forma os performers tiveram contato; ou com amigos que já foram Zé Pereira, ou por meio da audiência enquanto crianças, por histórias contadas por familiares, entre tantas outras possibilidades.

Neste processo de *transportation*, que submete-se o Zé Pereira, o performer torna-se “um duplo”. Neste caso, ao terminar a performance retorna à sua vida cotidiana. Então, o Zé Pereira é uma performance em *transportation*, que perpassa por um estado limiar.

Fica evidente por que o Zé Pereira é uma performance e consequentemente, os sujeitos que o compõem são performers. Mas porque performers e não brincantes? Ora, o brincante da cultura popular, nos festejos populares, também são performers, fazem parte de um processo ritual e da performance em estado limiar na vivência em *communitas*. Por isso, chegamos à compreensão de Schechnner ao destacar que a performance “compreende um movimento *continuum*” (1988, p. 120), ou seja, um movimento que não para; o performer na *communitas* em estado limiar, sempre neste processo de continuidade.

CAPITULO 3 – DA ANTROPOLOGIA A ARTE OU DO ZÉ PEREIRA AO SANITÁRIO

3.1 Objetos na performance do Zé Pereira

A performance do Zé Pereira constitui-se de um conjunto de objetos próprios e característicos que o evidenciam, isso demonstra a importância da indumentária para a constituição da persona. Deste modo, destacamos dois elementos fundamentais: a máscara e a vestimenta. Ambas são muito importantes, pois segundo alguns performers que realizam o Zé Pereira: “*elas são o próprio Zé Pereira*” (Alfredo José em depoimento para esta pesquisa). Assim os performers destacam que só se sentem Zé Pereira quando estão totalmente mascarados e vestidos.



9. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 1940.

A imagem acima é uma fotografia de 1940, nota-se que tanto a máscara quanto a vestimenta dos performers, escondem quem são em sua origem social. Cada um representa uma característica específica no seu Zé Pereira, o que os diferencia das origens do Zé Pereira de José Nogueira. Pois, como já foi dito, Nogueira não usava máscara, sua identificação enquanto Zé Pereira ocorria por meio do instrumento musical, a zabumba ou o tambor.

A máscara na performance do Zé Pereira de Itaberaí, bem como, suas vestimentas, surgiram exatamente como forma de esconder a pessoa que daria vida à persona. Segundo alguns performers entrevistados, o ideal era (e ainda é) não ser identificado. Isso nos leva a outra questão; ao observar o Zé Pereira, é importante que se analise porque as máscaras são de horror. Levemos em consideração que o Zé Pereira está ligado ao rito do Carnaval. Ele é tido como um rito de carnaval, por isso seu caráter festivo; as máscaras e as roupas representam essa festividade. No Zé Pereira, em Itaberaí, era comum as pessoas produzirem suas próprias máscaras. Como se cada um criasse sua persona com as próprias mãos e introduzisse ali todas as características que levaria adiante no cortejo. Tal caráter de autoria na produção, assim como a falta de qualidade dos materiais utilizados, contribuiu para um padrão inacabado de máscaras. Em grande parte, o material é composto por papel picado, água e cola, em um molde de barro ou produzidas com papelão.



10. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011. Coleção de máscaras de um performer.

O modo inacabado criou uma persona que tinha um efeito de assustar. Muitas pessoas relatam que tinham medo do Zé Pereira, pois eram horripilantes por causa das máscaras. Essa compreensão de assustar, iniciou um processo em que as máscaras produzidas já deveriam ter essa função. Com o tempo, os performers passaram a comprar suas máscaras prontas, feitas em material látex. A produção artesanal findou na medida em que a produção industrial ganhou força no município; comerciantes se organizam todo ano para a venda destas máscaras em vários estabelecimentos, o que possibilita o ato de comprar a máscara de acordo com a característica que se quer dar à persona Zé Pereira.



11. Zé Pereira, Itaberaí (GO), 2011.

Ao observarmos acima notamos que a vestimenta esconde o performer. Esta é uma forma de não ser identificado, ao mesmo tempo em que cria uma composição vinculada à máscara. Ou seja, a vestimenta fica condicionada à máscara, devendo tomar todo o corpo. A junção da máscara com a vestimenta cria seres monstruosos e por isso causam um efeito assustador na audiência.

3.2 Do Zé Pereira ao *Sanitário*

Toda a pesquisa me levou a compreender o Zé Pereira como um ato performático que contém vários elementos importantes, que estão ligados à sua origem; o processo de rito carnavalesco.

A pesquisa compõe-se de análise, reflexão e prática da performance. Por isso, realizou-se uma performance baseada no Zé Pereira, a proposta foi deslocar alguns elementos constitutivos do Zé Pereira para outro processo ritual que desvinculasse do rito do carnaval, assim nasceu a performance *Sanitário*.

3.2.1 Performance Sanitário: relato do acontecimento

Estamos em uma quinta-feira, neste dia o município de Itaberaí se envolve em uma feira em frente à igreja, que por sinal estava em reforma. Existe uma escadaria que eleva a entrada da igreja e separa o espaço sagrado do espaço profano que é a feira.

A feira é famosa por vender em várias barracas produtos orgânicos e saudáveis, por isso existem muitos transeuntes a todo o momento. As pessoas neste dia, em sua maioria, ritualizam o ir à feira.

Naquele dia um homem de calças pretas coladas ao corpo, sapatos pretos, fraque preto gasto, cartola preta, sombrinha preta, e mascarado, desce a rua segurando um vaso sanitário branco.

Ao caminhar por entre as pessoas, o homem pára no meio da feira, em um espaço aberto para que os transeuntes possam caminhar com tranquilidade. Coloca o vaso no chão, lentamente retira vários jornais de dentro do vaso; e vai cobrindo um pequeno espaço com os jornais.

Com o chão coberto de jornal o homem mascarado organiza os objetos a sua volta, lá está uma sombrinha preta com dizeres escritos na parte externa: “Quem? O que sou? Quem sou?”. O homem lentamente faz menção de tirar as calças pretas, mas não tira, coloca o vaso sanitário no meio do espaço coberto por jornais, e senta como se fosse fazer as necessidades fisiológicas, sem retirar as calças; por um tempo permanece naquela posição.



12. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.

Sentado no vaso o homem pega um jornal, e inicia a leitura, troca de paginas, vira e revira; neste momento o homem retira uma caneta do bolso e escreve a palavra: Política. Novamente lê o jornal com a palavra de frente para as pessoas que passam pelo local. O homem vai dobrando o jornal com a palavra, com o papel já dobrado tornando-se um pequeno pedaço, o homem faz o gesto de limpar o ânus e posteriormente joga o papel dentro do vaso sanitário. Esse gesto é repetido ainda com a palavra: Educação. Torna-se diferente com a palavra cultura, em que o homem ao contrário de dobrar, rasga o jornal em pedaços, jogando sobre si.

O homem se levanta vagarosamente e senta novamente, agora com as pernas entreabertas tendo o vaso sanitário no meio, pega os jornais que foram jogados no vaso e começa a comê-los e cuspi-los novamente dentro do vaso sanitário. Isso demora algum tempo até começar a retirar uvas de dentro do vaso. Mas, o quantitativo de uvas não está visível a todos os transeuntes, pois estão no fundo do vaso. À medida que vai retirando cada fruta, vai comendo, mastigando lentamente, como se saboreasse cada mínimo pedaço. Como se cada suco que saísse da uva pudesse ser visto, como se pudesse ver descer na garganta a fruta que foi mastigada. O homem oferece ao público as uvas que retira num gesto de compartilhar.

Quando termina este processo de comer uvas, o homem tira o fraque deixando a mostra uma camisa manga longa branca que estava por baixo e cobre seu corpo. Neste momento o homem estabelece uma relação corporal com o vaso sanitário, fazendo contato com o corpo todo, esfregando mãos, pés, cabeça, rosto, cobrindo o vaso com o corpo.

O homem se levanta, segurando uma caneta se direciona ao público, entrega a caneta para as pessoas, que sem saber o que fazer, começam a assinar seus nomes, ou apenas deixar marcas, riscos, sinais.

Depois de passear entre as pessoas presentes, o homem junta todo o seu material e sai carregando o vaso. Sobe as escadarias da igreja; coloca o vaso em frente às portas de entrada; senta-se com a sombrinha aberta. Permanece ali por um tempo, como se fosse um quadro a ser observado de longe. Por fim fecha a sombrinha e se vai, carregando um vaso pela calçada da igreja, saindo dos olhares dos observadores.

3.2.2 Sanitário: do processo de criação da performance

Quando iniciei os estudos do Zé Pereira enquanto performance, dois elementos intrigavam-me pelo fato de não compreender sua significância dentro do ato performático: a

vestimenta e a máscara. Tais elementos fazem com que a performance do Zé Pereira em Itaberaí se diferencie de outros lugares. Assim, na performance sanitário estes elementos permanecem, mas em um processo de deslocamento da persona Zé Pereira. Desde o início, a ideia era proporcionar este deslocamento como forma de compreender como seria a persona Zé Pereira desenvolvendo uma ação, em outro espaço (ainda que na mesma cidade de Itaberaí), em outro tempo, deixando de se relacionar com o carnaval, eliminando o cortejo e o som característico soado pelos instrumentos rítmicos.

Como aspecto visual que caracteriza o Zé Pereira, a máscara e a vestimenta dariam conta da identificação. Mas, durante as conversas que tive com os performers Zé Pereira, percebi uma questão relevante; no decorrer do cortejo, existe um roteiro determinado pelo coordenador que indica os locais por onde o cortejo vai passar, mas não há um roteiro a ser seguido pelo performer no momento em que passam pelas ruas. Ou seja, o performer desenvolve uma expressão corporal, da forma que sentir vontade, ele pode andar, correr, pular, cair, rolar, dançar, interagir com as pessoas, mas tudo isso depende dele mesmo, desde que essa expressão não seja agressiva ou saia do espaço determinado pelo coordenador. Neste sentido Cohen (2004, p. 106) destaca que “O performer vai representar partes de si mesmo e de sua visão de mundo. É claro que quanto mais universal for esse processo, melhor será o artista”.

No processo de criação da performance levei em conta estes três elementos: máscara, vestimenta e o não-roteiro; por meio destes iniciei um processo de identificação, ou seja, segui os mesmos passos de um performer Zé Pereira: escolher a máscara e a vestimenta e tentar relacioná-las.



13. Máscara da Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.

A máscara feita com material látex foi comprada em uma loja de fantasias. Já a vestimenta, seguiu os mesmos parâmetros da utilizada pelo Zé Pereira em Itaberaí, que deve tomar todo o corpo. Assim, foi composta por camisa branca, calça meio colada ao corpo para facilitar possíveis movimentos, sapatos pretos velhos, fraque preto e cartola.

Depois de pensada a vestimenta, resolvi sentir por um momento como meu corpo reagiria quando estivesse usando a máscara. Fui para o espaço Barracão Cultural, um teatro de bolso alternativo em Itaberaí, que tem um salão amplo e muitos espelhos. Coloquei a máscara e fiquei durante uns 15 minutos olhando-me no espelho, estático, andava pra trás e pra frente, girava, caía, rolava no chão, dançava tresloucado, e retornava ao espelho, cada vez mais suado. Durante duas horas exatas executei essas ações, sem programação, sem texto e nem público.

Na passagem para a expressão artística performance, uma modificação importante vai acontecer: o trabalho passa a ser muito individual. É a expressão de um artista que verticaliza todo seu processo, dando sua leitura de mundo, e a partir daí criando seu texto (no sentido sógnico), seu roteiro e sua forma de atuação. O performer vai se assemelhar ao artista plástico, que cria sozinho sua obra de arte; ao romancista, que escreve seu romance; ao músico, que compõe sua música (COHEN, 2004, p. 100).

A verticalização do processo de criação deu-me a segurança de que não deveria criar um roteiro, pois a ação iria acontecer, assim como acontece no Zé Pereira, assim como aconteceu na experiência solitária por mim vivida.

Alguns objetos foram selecionados para a ação performática: jornal, vaso sanitário, uvas, guarda-chuva e marcador permanente. O elemento jornal compreende de forma simbólica a comunicação em massa, com linguagem própria, diária, que dá visibilidade aos acontecimentos, podendo ser tendencioso ou não. Escolhi o elemento exatamente por simbolizar essa visibilidade da notícia de forma tendenciosa, o que a meu ver, nos obriga a ler e interpretar de forma a extrair os pontos de dominação que uma notícia pode ter. Em Itaberaí todos os jornais produzidos na cidade são tendenciosos para um ponto de vista político/partidário, não abrem espaço para uma crítica à situação política no município.

O vaso sanitário é o elemento que trouxe uma versão de intimismo e individualidade, pois se o jornal é a comunicação de massa, o vaso seria esta intimidade humana, mas uma intimidade carregada de compreensões, como pudores e higiene. O vaso tornou-se o símbolo da evacuação daquilo que lemos e que consideramos lixo, o que não presta para nossas vidas.

Geralmente, as uvas são relacionadas à Dionísio/Baco, deus do vinho, da colheita, da alegria, principalmente, mas também deus do teatro. No entanto, esta não foi a associação que fiz, ainda que muitos possam ter tido esta leitura. Quis enfatizá-la como o elemento “comida”.

Neste contexto simbólico, seria ingerir o que lemos, mas elas estavam dentro do vaso. Portanto, o seu sentido ampliou a idéia de comer para refletir questões de higiene, e, até mesmo, causar impacto na audiência por meio de uma ação incomum.

O guarda-chuva é o elemento do estranhamento, pois em dias de sol, eu estaria com um guarda-chuva aberto. Mas, as inscrições colocadas no objeto; “O que sou? Quem sou? Quem?”; trouxe o sentido da dúvida a fim de compreender quem estaria por trás da máscara.

A caneta é o elemento da escrita, o objeto que teria a função de intermediar a relação entre eu e as pessoas, onde estas iriam colocar suas inscrições depois do acontecimento presenciado; uma forma de testemunhar, como nos ritos de casamento em que as testemunhas assinam presenciando o ato.

Como já disse, a proposta não era criar um roteiro que desse conta da ação, que fixasse o começo o meio e o fim. Preferi que o roteiro fosse sendo criado no decorrer da performance. Assim, trabalhei apenas com seguintes ações-bases:

Ação 1: Cobrir o chão com jornal, colocar o vaso, sentar no vaso.

Ação 2: Comer as uvas que estarão dentro do vaso.

Ação 3: Pedir que as pessoas assinassem a camisa branca e estar segurando um guarda-chuva com as perguntas: O que sou? Quem? Quem sou?

A proposta inicial era criar uma instalação utilizando o jornal e o vaso sanitário, de forma que o performer pudesse interagir neste espaço, demonstrando uma situação íntima e comum entre algumas pessoas; fazer as necessidades fisiológicas lendo um jornal. É como se este processo escancarasse um espaço privado para uma demonstração em público.

Mas, porque escolher a instalação? A instalação permite uma apreciação dentro de uma linha contemporânea e instiga o apreciador a repensar o espaço e o tempo de forma significativa. O vaso e os jornais instalados são objetos que questionam o espaço onde está, além de criar uma atmosfera que induz à imaginação ou memória do apreciador, que passaria a lembrar de ações e situações pessoais ou não.

O ato íntimo tomaria outra forma quando o performer passasse a comer uvas que saíssem de dentro do vaso, como forma de causar o repúdio nos presentes. Logo após, sairia pela feira com a sombrinha aberta tendo na sombrinha os escritos: O que sou? Quem? Quem sou? Isso demonstraria dúvida, instigaria as pessoas a pensarem na presença do performer, tentando verificar quem seria aquele, ou fazer possíveis associações. Assim, nesta caminhada pediria às pessoas para assinar na camisa como cúmplices do ato.



14. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.

Devo dizer que isso não ocorreu como pensado, muitas questões foram aparecendo e dando forma para a ação performática, favorecendo outras leituras.

Na performance, a ênfase se dá para atuação e o performer é geralmente criador e intérprete de sua obra. Apesar da ênfase para a atuação a performance não é um teatro de ator, o discurso da performance é o discurso da *mise en scène*, tornando o performer uma parte e nunca o todo do espetáculo (mesmo que ele esteja sozinho em cena, a iluminação, o som, etc. serão tão importantes quanto ele – ele poderá ser todo enquanto criador mas não enquanto atuante (COHEN, 2004, p.102).

Como performer, pude experimentar a criação brotando a cada gesto, e os objetos presentes gerando sentidos. Amparada na *collage* e no discurso de *mise en scène*, as ações programadas foram se complementando. Assim, a leitura inicial que se indicava mais como uma forma de demonstrar publicamente uma situação privada das pessoas, escancarando pudores; passou a gerar temas como política, educação, salário e cultura.

Antes de iniciar a construção da instalação, senti necessidade de andar pela feira com o vaso nos braços. Isto causou certo estranhamento por parte dos transeuntes, como se anunciasse minha presença a todos; executando a ação de andar pela feira olhando os produtos que ela oferece. Enquanto passava alguns transeuntes que me identificaram como um Zé Pereira, ao chamar-me por tal. A máscara e a vestimenta denunciavam o parentesco com Zé Pereira. Mas, o vaso destoava da figura conhecida por todos o que deixou certa interrogação por onde eu passava; isso foi perceptível por meio de expressões em voz alta.

A performance não teve fala em nenhum momento, apenas o silêncio. Isso exigiu dos presentes uma compreensão visual, uma leitura de imagem que precisaria unir o performer e suas ações que envolviam objetos. Não sabia exatamente onde começar a instalação, por isso iniciei uma procura por um espaço adequado; o meio da feira.

A instalação deu-se como o programado na ação 1; cobrir o chão com jornal, colocar o vaso, sentar no vaso; mas, ao sentar no vaso percebi que poderia deslocar uma imagem do cotidiano para o campo da arte. Assim, não apenas leria o jornal: peguei a caneta, que teria outra ação, e peguei um jornal no chão e comecei a escrever palavras que tivessem um impacto visual e fizessem os presentes refletirem sobre a atual situação em que passa o município. O município de Itaberaí vem passando por um processo de corrupção, de eleições com fraude, de roubos aos cofres públicos por parte da atual gestão, o que interfere na educação, no pagamento de salários, na saúde, na cultura. Ambos os setores, estão nitidamente inoperantes em função de cargos maquiados que sugerem nepotismos.

Como já fora relatado, foram escritas quatro palavras: política, salário, educação e cultura. No momento da escrita, as pessoas queriam ver o que estava sendo feito. A reação foi instantânea, comentários iam surgindo como: “O cara está certo, a política está uma merda”. Mas o gesto de escrever as palavras foi se transformando em um conjunto; eu estava ali performando uma situação do dia-a-dia de cada um, as necessidades fisiológicas, em um espaço público sem portas nem paredes. A cada palavra, dobrava o papel vagarosamente e gestualizava a limpeza anal, jogando o papel dentro do vaso. Das quatro palavras esse gesto foi repetido para as palavras *política*, *salário* e *educação*, expressões podiam ser gritadas pelos que presenciavam a ação:

“Isso aí é uma critica a droga do nosso governo, porque se for está certinho”.

“Nem pra limpar cú está servindo não”.

“Dá descarga pra ver se renova”.

“O jornal também está servindo o prefeito, não serve pra limpar a bosta que é a prefeitura”.

“Zé Pereira! Vai cagar em outro lugar”.

O *feedback* dos presentes tornaram-se mais evidentes quando a palavra cultura foi escrita e mostrada. Pois a política cultural em Itaberaí tem sido alvo de muitos questionamentos, principalmente por parte das classes artísticas, por falta de incentivo à produção, e, principalmente, porque a gestão criou um conselho de cultura deixando de fora os grupos e associações culturais locais. A minha indignação veio no momento da performance, percebi que poderia expor através do gesto de rasgar lentamente o jornal com a

palavra escrita e jogar os vários pedacinhos para cima, como forma de dar ênfase à situação. Conseqüentemente, palmas começaram a soar juntamente com gritos; uma espécie de dizer que os presentes estavam concordando com a ação.



15. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.

A resposta dos presentes dava-me uma energia que me motivava a cada ação. E o curioso é que, no momento em que sentei no vaso as pessoas começaram a se aglomerar, muitos só foram embora quando saí do local.

Sobre esta energia de troca entre performer e presentes Cohen (2004, p. 105) destaca que “nesse processo de *feedback*, ele tem a possibilidade de dar respostas a possíveis alterações na recepção”, assim no momento em que percebi a reação dos presentes quanto às primeiras palavras, poderia simbolizar a palavra *cultura* com ênfase na diferenciação do gesto.

O fato de o performer lidar muito com o “aqui-agora” e ter um contato direto com o público faz com que o trabalho com energia ganhe significação. Essa energia diz respeito à capacidade de mobilização do público para estabelecer um fluxo de contacto com o artista: a energia vai se dar tanto no nível de emissão, com o artista enviando uma mensagem sígnica – e quanto mais energizado, melhor ele vai “passar” isto – como a nível de recepção, que vem a ser a habilidade do artista de sentir o público, o espaço e as oscilações dinâmicas dos mesmos (COHEN, 2004, p. 105).

Este trecho de Cohen traduz o universo que senti durante a performance o “aqui-agora” exige uma preparação forte por parte do performer, pois ele não se apóia em um personagem para transmitir sua mensagem. Ou seja; era o meu Não-Eu, em estado Zé Pereira.

Na ação 2, inicio o gesto de comer uvas que estão dentro do vaso. Comecei a pegar os jornais que havia jogado no vaso na ação 1, que no imaginário das pessoas estaria sujo, e simbolicamente estava, e comecei a mastigá-los e cuspi-los novamente no vaso, durante minutos aquela ação se desenrolou; eu sentado no chão coberto por jornais, com o vaso entre as pernas, mastigando e cuspiendo o jornal. Uma imagem simbólica de que precisamos comer a leitura, as palavras, mesmo que sujas, abstrair delas o nosso sustento intelectual, crítico, verdadeiro, e jogar o resto fora. Nem todos que são leitores sabem interpretar e por isso somos enganados diariamente por quem domina os meios de comunicação.

Mas, o gesto de comer o jornal só se efetivou quando comecei a comer as uvas tirando uma a uma de dentro do vaso; simbolicamente aquilo que foi mastigado transformou-se em alimento, que poderia ser engolido, automaticamente, depois de comer algumas uvas. Comecei a oferecer aos presentes apenas esticando os braços e direcionando a uva, foi nítida a expressão de “nojo” e até mesmo “náusea” diante da ação, o vaso que na ação 1 foi símbolo de lixo político, agora mexe com o imaginário dos presentes; ora pra que serve um vaso se não para as necessidades fisiológicas, para evacuar aquilo que o corpo humano descartou?



16. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.

Na ação 2 duas pessoas fizeram menção de comer a uva oferecida, o restante dos presentes não se habilitaram a degustar, expressões como “Ai que nojo” e “Credo que nojento”, foram soadas durante esta ação com muita clareza e expressividade vocal.

Talvez a marca mais forte que vá caracterizar, na atuação, o performer como alguém distinto do ator-intérprete é essa capacidade de condução do espetáculo-ritual, valorizando a *live art*, a arte que está acontecendo ao vivo, no instante presente (COHEN, 2004, p. 109).

Ao chegar na ação 3, essa capacidade de condução do espetáculo-ritual descrita por Cohen ficou muito clara pra mim, pois a ação consistia em andar entre os presentes, pedindo que assinassem a camiseta. Constatei que não era necessário pedir, as pessoas poderiam compreender sem que houvesse nenhuma comunicação verbal. Por isso, iniciei uma série de movimentos que tornavam meu corpo parte do sanitário estabelecendo um contato direto, quase que acrobáticos, em gestos que me faziam deitar em cima do vaso, colocar a cabeça, fazer passagens de costas e frente, em determinado momento parei ficando com as costas evidentes aos presentes. Na parte de trás da camisa havia escrito “assine”; as pessoas começaram a assinar seus nomes, fazer sinais que as identificassem.

A energia tomou conta das minhas ações, e com a sombrinha na mão, sai pela feira. Quando parava, muitas pessoas assinavam. Não havia nenhuma comunicação verbal, as pessoas tomavam iniciativa apenas ao ler a palavra “assine”. Isto demonstrou uma comunicação forte entre a performance e as pessoas presentes que estavam perto e longe; a recepção acontecia criando uma troca. As pessoas estavam assinando ou colocando suas marcas como testemunhas do acontecimento, uma ação de todos ou mesmo como se “Eu” fosse obra delas. Algo curioso neste momento foi dito por um dos transeuntes: *“eu não sei assinar, mas vou deixar minha marca, pois o que você fez é a verdade rasgada”*.



17 e 18. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.

Com a camiseta marcada de testemunhos, e o grupo que assistia já disperso pelas minhas andanças na feira, comecei a desmontar a instalação e colocando os objetos dentro do vaso saí em direção ao topo da escadaria da igreja. Com o vaso no chão, abri o guarda-chuva, e sentei. Permaneci ali durante 10 minutos, todos que passavam olhavam para aquela figura centralizada na porta da igreja, destoando do espaço e causando um desconforto. Pois, o gesto da imagem contrastava com a ética exigida em uma igreja, considerada como espaço sagrado.

Como a figura do performer geralmente coincide com a do encenador, este trabalho de construção está integrado com as mídias utilizadas no espetáculo, que são as mais diversas possíveis [...] o processo de criação tem uma componente irracional na elaboração e outra racional na justaposição e colagem do quadros que vão compor o espetáculo. Nesse momento o ator passa funcionar como uma espécie de “totem”, carregador de símbolos (COHEN, 2004, p. 106).

A performance *Sanitário* evidencia a relação simbólica do performer com o objeto vaso sanitário. Pois, esta relação tornada pública, evoca sentimentos, memórias, impressões e expressões por parte da recepção. O vaso sanitário é sinônimo de higiene humana, por isso seu significado se amplia a uma versão em que é preciso haver limpeza na política, na cultura, na vida humana, entre outros. Meu corpo enquanto “totem” fortaleceu os símbolos e significados inscritos na pele.



19. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.

Assim como na performance do Zé Pereira, em *Sanitário* acontece o *transportation*, as pessoas foram levadas a viver uma experiência, o processo de comunicação entre a ação e as pessoas presentes, proporcionaram uma compreensão, ou como Schechner destaca de “consciência crítica”. Os comentários durante a performance só fazem evidenciar que essa consciência estava sendo exaltada, principalmente no que já foi descrito na ação 1.

Sobre a relação entre performer e público em situação de *transportation*, é importante ressaltar que Schechner define dois tipos: os públicos integrais e os acidentais.

Os integrais se definem pelo perfil de público que possui algum tipo de afinidade eletiva com o(s) performer(s) e/ou compartilhem da mesma rede de relação social. [...] é um tipo mediano de público que costuma frequentar os teatros ocidentais, não possuem qualquer tipo de afinidade eletiva com o performer, nem está interessada em criar laços de relações sociais[...]terminado o espetáculo pouco interesse têm de recorrer aos bastidores e camarins para prestarem cumprimentos ao performer ou discutirem sobre a peça (SILVA, 2005, p. 59-60).

Explico fazendo uma comparação entre o público do Zé Pereira e o público do *Sanitário*; no Zé Pereira, como já vimos, os performers são de vários lugares e nem sempre tem algum tipo de convívio ou relação social, mas no momento em que estão em estado *communitas* partilham de um mesmo objetivo, o público que o acompanha é do convívio social dos performers, por isso conhecem a performance Zé Pereira, participam do cortejo, fazem parte da estrutura familiar. Schechner intitula esse tipo de público de “integrais”.

Na performance *Sanitário*, o público presente, apesar de compreender o que estou performando, não faz parte do meu convívio, não eram meus familiares ou amigos, na verdade nem sabiam o que iriam presenciar, por isso Schechner destaca esse público como “acidentais”.

3.3 De um público acidental à consciência crítica

Algo curioso começou a desdobrar na performance *Sanitários*, as pessoas começaram a procurar quem era o mascarado, queriam falar a respeito. Por isso, o público que Schechner intitula de “acidental”, pra minha compreensão começou a tornar-se “integral”, pois as pessoas de alguma forma queriam integrar no que presenciaram. Assim resolvi criar um blog⁴ na rede web para que as pessoas pudessem deixar seus comentários acerca da performance, suas inquietações e compreensões.

⁴ Para aqueles que queiram consultar o blog é <http://sanitarioart.blogspot.com.br/>

Segundo analisa Schechner, ao assistir à performance, o “espectador” é, também, levado a evocar da memória muitas coisas “suprimidas”, fazendo aflorar os elementos residuais e significativos ao movimento gerador da consciência crítica (SILVA, 2005, p. 59).

Para minha surpresa, muitas pessoas participaram desse processo deixando comentários valiosos no blog da performance *Sanitário*. Foram escolhidos três comentários para integrar o texto. Os demais comentários encontram-se em anexo.

Comentário 1

Anônimo

Olá... Vi o endereço no face e decidi vir comentar...vou à feira todos as quintas, mas quinta passada foi diferente, eu fui tomada por uma curiosidade anormal, quando vi este homem mascarado, imaginei que seria um zé pereira, mas quando vi que ele carregava um vaso sanitário e um monte de jornal, comecei achar estranho e fiquei de longe observando. Daí foi montando aquelas coisas e quando o vi sentando no vaso, fiquei perplexa, na hora não entendi nada, ao mesmo tempo em que fiquei pocessa: pô o cara vai fazer as necessidades ali no meio da feira. Não conseguia ir embora, foi quando esse homem começou a escrever umas coisas no jornal, de longe vi que era política, daí tudo começou a fazer certo sentido, era teatro ou algo parecido, mas não tinha fala, parecia um doido, destes que tem na rua, mas não, a palavra no jornal, o gesto de limpar, me causou um certo repúdio. Não podia ficar mais tempo, cheguei em casa com aquela cena na cabeça, o que era aquilo? Quando vi o jornal me deu um klik. Muito doido, nossa havia entendido, era uma situação do cotidiano, fazer as necessidades, mas sem intimidade, às claras pra todo mundo ver... E aí quando escreveu a palavra política e se limpou com aquilo, jogando no vaso, era como se dissesse: a política é uma merda, que desça pelo ralo, se renove! Sei lá, algo assim, ao mesmo que achei estranho, mais tarde fiquei tentando assimilar, e entendi dessa maneira... Legal!

Comentário 2

Anônimo

Na verdade eu assustei, porque cheguei já estava em andamento, mas vi tudo de dentro da barraca, fiquei pensado na relação que o mascarado tinha com o vaso, parecia de intimidade tão grande... Engraçado porque o vaso é algo íntimo e lá estava a mostra, às claras, assim como o nojo que senti quando o mascarado começou a comer coisas de dentro do vaso. Acho que era uva ou pedaços de fruta não vi muito bem... Mas percebi na cara de muita gente o nojo que sentiam...

Comentário 3

Anônimo

Fiquei pensando até onde a arte pode ir... Achei genial... Escutei muita besteira, tipo: esse aí deve ter muito dinheiro pra fazer isso aí, ou , corajoso heimm; eu acredito na crítica social, quem tinha um pouquinho de cabeça iria entender que era uma crítica ao nosso sistema, política, educação, cultura, mas muito mais a nós mesmos que ficamos preocupados em limpar um vaso ao invés de aprender a ler.... Parabéns...!

Os comentários enfatizam como a recepção se deu no momento da performance, no caso do comentário 1 percebemos que a pessoa receptora não estava entre os presentes que circulavam no espaço instalado, estava ao longe atenta a todo processo, sua compreensão não deixou de ser mínima, assim como a intensidade da performance.



20. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.

Neste processo de compreensão, não há intenção que as pessoas façam as leituras que o performer deseja, mas que façam suas próprias leituras, até mesmo porque a performance provoca a recepção. Isto difere da performance do Zé Pereira, da performance *Sanitário*, pois a atenção exigida na observação é decorrente do imprevisto; as pessoas não sabiam o que ia ocorrer ou quais ações iriam presenciar. Este elemento surpresa fica evidente nos comentários. Já no Zé Pereira, as pessoas que participam do cortejo tem alguma noção da ação ritualística que vai ocorrer, pois participam todo ano, ouvem falar, registram em vídeo, fotografam.

3.4 Comportamento restaurado e a liminaridade do performer

Ao percorrer todo o processo de estudo desta pesquisa podemos notar uma junção dos conceitos nela empregados e todas as suas aplicabilidades em vários contextos, neste caso, falo da performance Zé Pereira e *Sanitários*. Para desenvolver a performance o processo partiu de um aprendizado de todo o contexto histórico, social e cultural do Zé Pereira, por isso posso inferir que *Sanitário* é um comportamento restaurado.

Para a ação performática, mesmo escolhendo três elementos da ação no Zé Pereira (máscara, vestimenta e não-roteiro) e não todo processo performático, era como persona Zé

Pereira que me sentia. Ou seja, enquanto uma persona inspirada na performance *Zé Pereira* desenvolvi ações que se demonstraram enquanto “comportamento restaurado” (Schechner, 1985). Este comportamento é como se fosse um “modelo” que aprendemos. O *Zé Pereira* é um comportamento aprendido de geração em geração, em *Sanitário* este comportamento está ligado ao processo de criação do ato performático, feito de forma autoral e baseado em pesquisas e entrevistas. E ademais, como cidadão de Itaberaí, a tradição do *Zé Pereira* nunca me foi passada, pois nunca tinha sido um *Zé Pereira* antes da realização de *Sanitário*.

O que Schechner destaca são os treinamentos, ensaios, workshops, etc., no esforço de demonstrar com detalhes que o “comportamento restaurado” consiste em trabalho árduo, intenso e rigoroso, que vai além do esforço físico e intelectual exigido ao performer, mas também traz à tona, o recordar nos gestos, nos movimentos corporais, as experiências guardadas nas profundezas do “ser”, internalizadas através de um longo e complexo processo de socialização (SILVA, 2005, p. 54).

Schechner (1985) destaca que o comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Assim, em *Sanitário* assumo a persona *Zé Pereira* possibilitando um conjunto de significados expostos pelo meu corpo em interação com os objetos presentes. Por isso, a persona não age de forma separada ou como centro da significação; a performance torna-se um conjunto.

Em *Sanitário*, diferentemente do *Zé Pereira*, temos um contexto individualizado do processo limiar. Ou seja, não temos a formação de uma *communitas normativa*, pois não há alguém que oriente e dê os comandos como em *Zé Pereira*. Mas, ainda assim podemos relacionar o contexto de liminaridade e fenômeno liminóide na performance. Turner destaca que pode surgir:

A “*communitas*” espontânea [...] é ricamente carregada de sentimentos, principalmente os prazerosos. A vida na “estrutura” está cheia de dificuldades objetivas: devem ser tomadas decisões, as inclinações precisam ser sacrificadas aos desejos e necessidades do grupo e os obstáculos físicos e sociais só são superados a custa de esforços pessoais. A “*communitas*” espontânea tem algo de “mágico”. Subjetivamente, há nela o sentimento de poder infinito. Mas esse poder não transformado dificilmente pode ser aplicado aos detalhes de organização da existência social. Não é sucedâneo para o pensamento lúcido e para a vontade firme. Por outro lado, a ação estrutural prontamente se torna árida e mecânica se aqueles que nela estão envolvidos não forem periodicamente imersos no abismo regenerador da “*communitas*”. A sabedoria consiste sempre em achar a relação adequada entre estrutura e “*communitas*”, nas circunstâncias dadas de tempo e lugar, em aceitar cada modalidade quando é dominante sem rejeitar a outra, e em não se apegar a uma quando seu ímpeto atual está esgotado (Turner, 1974, p. 170).

É preciso compreender que no momento da performance *Sanitário* forma-se uma *communitas* espontânea. Nesta se faz presente o conjunto de pessoas que pararam para participar do evento, acontecendo à suspensão da estrutura social em que vivem estas pessoas, ou seja; as pessoas que ali pararam deixaram sua rotina de fazer compras na feira e por um instante passaram a vivenciar a performance por meio da recepção.

Posso dizer que o processo de liminaridade ocorre neste momento de formação da *communitas*, assim as pessoas deixam a estrutura social e passam a viver um estado de *communitas*. Este momento fica à margem da estrutura a que estão submetidos, e aqui há uma entrega ao acontecimento. Quando ocorreu o fim da performance, ou quando houve a dispersão no momento em que saí pela feira, as pessoas voltaram aos seus afazeres cotidianos, como fazer as compras e retornar para casa.

Enquanto performer segui a mesma estrutura, mas por meio deste estudo verifico que a intensidade é maior, pois o estado de liminaridade vem ocorrendo desde o momento em que me entreguei para pesquisar o Zé Pereira na busca por compreensões, passei pelos processos de criação da performance *Sanitário*, assim como vivência individual do uso da máscara até chegar ao ato performático na feira.

Estando em estado limiar, e isso é similar ao Zé Pereira e às tribos do Ndembu estudadas por Turner, em vários momentos saí da estrutura social a que me encontrava ao performar dentro do meu cotidiano, uma vez que a feira é um espaço que frequento semanalmente; criando um espaço poético, dentro de uma anti-estrutura, ou seja, uma *communitas* espontânea.

Ao finalizar a performance deixo o estado Zé Pereira, e me agrego novamente à estrutura social, mas com um outro tipo de consciência, a qual falarei mais adiante. Schechner denomina este momento de “esfriamento”, quando o performer sai de estado para voltar a sua vida diária. Assim em meu estado de “esfriamento” retornei ao meu convívio, a minha vivência, ou no modelo de Turner, à minha estrutura social.

Mas, esse retorno gera uma consciência que fui adquirindo no estado liminar, isto é, no momento em que performava pude refletir várias questões que foram surgindo em forma de gestos, como já descrevi. Já no período de esfriamento, essa reflexão mudou minha forma de pensar o próprio acontecimento; a minha relação com o público; as minhas ações enquanto cidadão; meu processo de crítica à estrutura social a qual pertence; a relação do meu ato performático com a performance do Zé Pereira; ou seja, não saí como entrei, se assim posso dizer.

A partir dos comentários no blog, posso dizer que houve uma inquietação das pessoas que manifestaram o que viram, denotando um desejo de partilhar suas experiências. Experiência das pessoas que presenciaram o acontecimento em estado liminar, no momento de agregação à estrutura social. Os comentários nos mostram que a compreensão foi acontecendo no período pós-liminar, ou seja, no período do esfriamento.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

No início deste estudo, enfatizamos o termo “performance” como um conceito que adere vários campos do conhecimento. A utilização tornou-se popular, mas os conceitos e contextos imbuídos na pesquisa, nos mostraram que a compreensão da performance não pode ser baseada em conceitos fechados, pois ela é multidisciplinar. Neste estudo, tal visão de multiplicidade perpassa pelos estudos no campo da antropologia da performance e da *performance art*, que se unem quando demonstramos o processo de liminaridade que os performers estão sujeitos. Performances que realçam a ação corporal ao vivo.

Ao ter o Zé Pereira como objeto desta pesquisa, aderimos ao fato de estudá-lo enquanto performance, sem formatá-lo como tal, isso porque muito deveria ser pesquisado, analisado e estudado. Não há dúvida que todo processo mostrou-nos que o Zé Pereira pode ser considerado como performance. Pois é acontecimento ao vivo que reúne a audiência, que é transportada de uma estrutura social em que vive para a formação de uma *communitas* normativa. Notamos que o performer perpassa por um estado liminar, gerando mudanças em seu comportamento durante a performance e pós-performance, esta mudança ocorre também na audiência que envolve-se em todo o rito performático.

No decorrer desta pesquisa, muitas questões tornaram-se perceptíveis, foi possível compreender que estar em estado Zé Pereira faz parte de um comportamento restaurado. Neste contexto, podemos dizer que houve apenas um Zé Pereira, o Sr. Antônio Nogueira, a partir de então, os performers que vão surgindo e se identificando como Zé Pereira são comportamentos restaurados.

O Zé Pereira, enquanto performance, possibilitou um olhar reflexivo para os elementos que constituem o rito performático. Esta compreensão levou-nos para um campo vasto de estudo que tornou possível o processo de criação da performance *Sanitário*.

Na performance *Sanitário* temos a máscara, vestimenta e não-roteiro, que são elementos do Zé Pereira e foram deslocados para outro espaço/tempo não associado ao rito do carnaval. A feira, em que aconteceu a performance *Sanitário*, gerou uma *communitas* que demonstrou a força do estado liminar, bem como denotou que este estado não é exclusividade do performer, mas de toda a audiência. Essa força foi caracterizada pela ação pós-limiar exercida pela audiência acidental, que demonstrou sua consciência reflexiva do acontecimento presenciado, como por exemplo, ao fazer comentários no blog.

Estar em estado Zé Pereira, neste estudo, é sinônimo de estado liminar. A liminaridade nas performances demonstrou ser o instante que processa o acontecimento, a ação; a suspensão de um acontecimento que rompe com a vida cotidiana, cria uma *communitas*. Gera uma comunicação em um espaço de vivência e provoca a agregação novamente ao cotidiano, ou à estrutura social. Mas, essa agregação provoca uma mudança no sujeito que estava na condição de audiência e/ou de performer. Tal mudança possibilita o surgimento de uma consciência crítica, provocada pela performance.

Enquanto desenvolvia este estudo, comecei a pensar no espaço onde ocorre o acontecimento performático; como a rua e a casa. Tanto em Zé Pereira como em *Sanitário*, esses espaços tornaram-se trajetos importantes. Sobre isso, DaMatta coloca que “de fato, a categoria rua indica basicamente o mundo, com seus imprevistos, acidentes e paixões, ao passo que casa remete a um universo controlado, onde as coisas estão nos seus devidos lugares” (DaMatta, 1997, p. 91). Assim, o processo de liminaridade e a experiência *communitas* analisados neste estudo ocorrem na rua. Se pensarmos sobre esta questão, a rua é o lugar onde estamos abertos aos imprevistos, ou onde procuramos romper com nossa estrutura social.

A casa foi o espaço da agregação à estrutura, onde possivelmente as pessoas participantes da audiência refletiram sobre o acontecimento presenciado. Reflexão essa que motivou muitos a exporem pensamentos e ideias sobre o vivido. Em casa, em sua grande maioria, temos uma relação de parentesco, de controle e harmonia; espaço em que vivemos a coletividade e o compartilhamento baseado nas leis da família e da convivência diária. Na rua essas relações se anulam para surgirem outras relações, passando a gerar uma convivência diferente da relação familiar. É assim na *communitas* espontânea, as pessoas da audiência passam a presenciar o acontecimento deixando-se serem transportadas para um momento em que passam a conviver com outros. Tanto em Zé Pereira como em *Sanitário* a rua é o espaço do acontecimento performático.

Percebemos que mais que conclusões este trabalho é um processo de estudo que trilhou um caminho demonstrando o processo de criação de um performer, inspirado na performance do Zé Pereira. Enquanto performer, pude experimentar o estado de liminaridade e perceber amplos contextos no processo que envolveram a experiência *communitas*, *transportation*, o comportamento restaurado, e uma compreensão significativa da linguagem performática baseada na *mise en scène* e na *collagge*. Assim a performance é acontecimento que não estabelece fronteiras.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CARLSON**, Marvin. *Performance – Uma introdução crítica*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2010.
- CAMARGO**, R. C.; **REINATO**, E. J.; **FERNANDES**, H. S. *Performances Culturais*. São Paulo: Hucitec Goiânia, GO: PUC-GO, 2011.
- COHEN**, Renato. *Performance como Linguagem*. São Paulo : Perspectiva, 2002
- COSTA**, Haroldo. *100 anos de carnaval no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Irmãos Vitale, 2000.
- DAMATTA**, Roberto. *Carnavais, Malandros e Heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DAWSEY**, John C. “Victor Turner e a antropologia da experiência”, In: Cadernos de campo, n. 13, 2005.
- _____. 2005b. “O Teatro dos ‘Bóias-Frias’: repensando a antropologia da performance”. Revista Horizontes Antropológicos 11(24): 15-34.
- _____. “Turner, Benjamin e a antropologia da performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas”, *Tempo e performance*. Brasília, Editora da Pós-graduação em arte da universidade de Brasília, 2007.
- FERRACINI**, Renato. *Fronteiras, paradoxos e microperecepções*. In: Karin thrall e Adriana Vaz Ramos. (Org.). *Artes Cênicas sem fronteira*. 01 ed. Guararema/SP: Anadarco editora, 2007, v. 1, p. 07-134.
- FERREIRA**, Felipe. *O livro de ouro do carnaval brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- GENNEP**, Arnold Van. *Os ritos de passagem*, Petrópolis: Vozes, 1978.
- GLUSBERG**, Jorge - *A Arte da Performance* – Ed. Perspectiva . São Paulo 1987
- GOLDBERG**, Roselee – *Performance Art* – Ed. Destino. Madrid 1979.
- GUINSBURG**, J., **FARIA**, João Roberto e **LIMA**, Mariangela Alves de. (orgs)*Dicionário do Teatro Brasileiro*. São Paulo: Perspectiva: SESC São Paulo, 2009.
- MEDEIROS**, Maria Beatriz. *Performance artística e a questão da censura*. Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em:<<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textosestudospformance>>. Acesso em: 20/11/2011
- MONTEIRO**, Maria Rosa leite. *Honestino*. Brasília: Da Anta Casa Editora, 1998.
- MORAES**, Eneida de. *História do carnaval carioca*. Rio de Janeiro: Record, 1987.

PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2008.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PENONI, Isabel. Dos dramas sociais de Victor Turner à complexidade fictício ritual de Carlos Severi. Disponível em: <<http://pt.scribd.com/doc/37229706/penoni-isabel-dos-dramas-sociais-carlos-severi>>. Acesso em: 05/01/2012

PINHEIRO, Marlene M. Soares. *Sob o signo do carnaval*. Rio de Janeiro: Annablume, 1996.

RONALDO, Almeida. 2005. Estrutura e processos rituais. Disponível em: <<http://aquiesta.wordpress.com/2008/06/17/estrutura-e-processos-sociais-v-turner-e-leach-m-sahlins-p-bourdieu/>>. Acesso em: 20/11/2011

SCHECHNER. Richard. 2006. *O que é performance?*, em *performance studies: na introduccion*, second edition. New York e London: Routledge, pg. 28 – 51.

TURNER, Victor. *O processo ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974. Vozes, 1978.143

_____. *Dal Rito al Teatro*. Bologna: Il Mulino, 1986.

ANEXO 1
IMAGENS DA PERFORMANCE ZÉ PEREIRA



21. *Zé Pereira*, Itaberaí (GO), 2011 .



22. *Zé Pereira*, Itaberaí (GO), 2011.



23. *Zé Pereira*, Itaberaí (GO), 2011



24. *Zé Pereira*, Itaberaí (GO), 2011



25. *Zé Pereira*, Itaberaí (GO), 2011.



26. *Zé Pereira*, Itaberaí (GO), 2011.



27. *Zé Pereira*, Itaberaí (GO), 2011.



28. *Zé Pereira*, Itaberaí (GO), 2012.



29. *Zé Pereira*, Itaberaí (GO), 2012.

ANEXO 2
IMAGENS DA PERFORMANCE SANITÁRIO



30. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.



31. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.



32. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.



33. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.



34. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.



35. Performance *Sanitário*, Itaberaí (GO), 2012.

ANEXO 3
COMENTÁRIOS NO BLOG *SANITÁRIO*

<http://sanitarioart.blogspot.com/>

1. **Anônimo** Feb 5, 2012 05:52 PM

Vendo as fotos e lendo o comentário agora que entendi, eu tava na feira e até assinei na camiseta do mascarado, que por sinal era feia, eu assinei sem muito entender, mas quis assinar, agora vendo eu saquei que estava assinando como se estivesse concordando como tudo isso, e concordo mesmo... Geison

1. **Anônimo** Feb 7, 2012 10:09 AM

Eu estava lá... e fiquei chocada.. kkkkkkk mas depois compreendi que a política é uma merda mesmo, que assim como mascarado devemos ler, ler, ler, e limpar a bunda com as informações que nos deixam mais pra lá do que pra cá... Sônia

1. **Anônimo** Feb 7, 2012 10:19 AM

Isso era teatro? que que era? eu tava lá... mas ao mesmo tempo que parecia teatro, como não reconheci quem era no momento, achei que era um doido... um doido de máscara, zé pereira, não falava nada... sentado num vazo... comendo no vazo, muito doido..

1. **Anônimo** Feb 7, 2012 10:27 AM

Fiquei pensando até onde a arte pode ir... achei genial... escutei muita besteira, tipo: esse aí deve ter muito dinheiro pra fazer isso aí, ou , corajoso heimm; eu acredito na crítica social, que tinha um pouquinho de cabeça iria entender que era uma crítica ao nosso sistema, política, educação, cultura, mas muito mais a nós mesmo... que ficamos preocupados em limpar um vazo ao invés de aprender a ler.... parabéns...

ANEXO 4
ENTREVISTAS E DEPOIMENTOS

DEPOIMENTOS

Maria Rezende

Enviado por e-mail dia 22/01/2012

No Zé Pereira hoje me senti muito bem ao ver e ouvi o som dessa galera que tanto me faz lembrar do passado ouvi muito isso, morria de medo, tinha vontade e fazia muitas vezes de ir pra debaixo da cama sempre que passava na rua me escondia. Aquelas máscaras eram horríveis e são ainda, só que hoje eles compram já feias. Antes o pessoal fazia. Lembro-me que quando passavam nas ruas era uma festa a gente saía de onde estivesse e formava um cordão nas calçadas para ver. Eu não, porque tinha medo e ficava um tanto quanto afastada. Tradição de Itaberaí, não pode ser destruída ou findada.

Joaquim Silva

Enviado por e-mail dia 03/01/2012

Todo ano participo do Zé Pereira, gosto de estar no povão, acompanho com todo gás, e é muito bom. Sinto uma energia tão contagiante, e pulo e danço com eles. Hoje perguntei minha mãe se eles lembram do Zé Pereira antes e ela disse que lembra tem 70 anos, adora ver, mas ficava com medo demais, disse que as máscaras de antes eram horríveis porque era feitas de papel, não tinha uma definição do que parecia, era como criaturas de outro mundo. O Zé Pereira de antes jogava água nas pessoas, segundo, mas isso foi só uma vez, não aconteceu mais.

Camila Chagas

Enviado por e-mail dia 15/02/2012

O Zé Pereira faz parte da minha vida, assim como de toda minha família, a gente aprendeu a gostar disso. Outro dia está observando minha mãe na cozinha, sem que me visse, na hora estávamos escutando de longe o som do Zé Pereira, foi incrível ver como ela parou tudo o que estava fazendo, se não me engano estava cozinhando algo, parou tudo para ouvir, estava contemplando o som. Quando o som parou, perguntei o que ela estava pensando, e ela disse: estava lembrando-se de quando a gente andava junto com o Zé Pereira, era bom.

Alfredo José

Performer Zé Pereira

Entrevista enviada por email dia 03/11/2011

1. O que é o Zé Pereira?

É um grupo de pessoas que se vestem e usam máscaras e saem pelas ruas animando a galera.

2. Por que você faz parte? O que lhe motiva?

Faço parte porque gosto, aprendi com meus amigos desde pequeno. Acho muito massa ficar pulando no meio povo, animando, me faz bem.

3. O que muda na sua rotina diária no período do Zé Pereira?

Uai o que muda é que depois do trabalho eu vou pro galpão onde guardamos as coisas e saímos nas ruas. Só.

4. O que se faz no Zé Pereira: Antes da apresentação, durante a apresentação e depois da apresentação?

O Hildo conversa com a gente, instrui, a gente se monta, saímos nas ruas e depois voltamos pra desmonstar. As vezes saímos pra rua, outras vezes vou pra casa.

5. É possível descrever o que você sente quando está mascarado?

Energia cara, muita energia. Parece que não eu, me sinto outro. A roupa transforma a gente. A roupa e principalmente a máscara são o próprio Zé Pereira.

6. É possível descrever o que você sente quando termina uma apresentação?

Confesso que fico cansadão, a gente anda muito. Uma vontade de viver a vida. Motivado para participar das coisas que faço.

7. Durante a apresentação o que você faz? Existem passos marcados ou uma forma de agir?

Tem umas regras do tipo, não tocar nas pessoas, não sair da marcação, e tal, mas a gente faz o que tem vontade de fazer, pular, rolar no chão, gritar, cada um do seu jeito.

8. Como interage com as pessoas que seguem?

Uai depende de como estão, algumas ficam com medo, outras pulam com a gente.

Antônio Carlos

Performer Zé Pereira

Entrevista enviada por email dia 05/11/2011

1. O que é o Zé Pereira?

O Zé Pereira pra mim é pura diversão. São homens mascarados que se vestem como monstros para seguir pelas ruas ao som dos tambores.

2. Por que você faz parte? O que lhe motiva?

Gosto demais de ser um Zé Pereira. Cada ano faço algo diferente, uma máscara e uma roupa que tem haver com a máscara.

3. O que muda na sua rotina diária no período do Zé Pereira?

Na verdade muda muita coisa, saio do trabalho vou pro Zé Pereira e de lá as vezes saio.

4. O que se faz no Zé Pereira: Antes da apresentação, durante a apresentação e depois da apresentação?

A gente tem uma conversa com o coordenador, depois nos montamos, aí seguimos pra rua com muita diversão. Quando completamos o percurso do dia, voltamos, nos desmontamos e vamos embora.

5. É possível descrever o que você sente quando está mascarado?

Uai nem me sinto eu, sou tomado por um espírito que sai de mim quando acaba, cara é muito louco, eu sou aquele bicho que inventei.

6. É possível descrever o que você sente quando termina uma apresentação?

Uma sensação boa, não sei descrever, posso dizer que é diferente de quando eu entrei.

7. Durante a apresentação o que você faz? Existem passos marcados ou uma forma de agir?

Temos condições tipo, não tirar roupa e máscara, não tocar nas pessoas, não sair da marcação, o resto fazemos como queremos, e isso que é massa.

8. Como interage com as pessoas que seguem?

Eu gosto de assustar as pessoas então vou pra cima, assusto, mas sem tocar. Danço também.

José Eduardo

Performer Zé Pereira

Entrevista enviada por email dia 10/11/2011

1. O que é o Zé Pereira?

São homens que usam máscaras assustadoras e saem pelas ruas em dias antes do carnaval em Itaberaí.

2. Por que você faz parte? O que lhe motiva?

Comecei porque vi meu pai algumas vezes fazendo, morria de medo, escondia debaixo da cama, mas comecei mesmo por causa dele eu adorava ver ele fazendo, arrumando as máscaras, hoje acho legal ser, comecei tocando, mas foi sendo Zé Pereira que me motivei mais.

3. O que muda na sua rotina diária no período do Zé Pereira?

Na verdade por esses dias só penso em chegar a hora de ir, vou pra escola, trabalho a tarde e vou pra montagem, é bom demais. Enquanto tem Zé Pereira, eu fico pensando nisso.

4. O que se faz no Zé Pereira: Antes da apresentação, durante a apresentação e depois da apresentação?

Eu sou mascarado, levo minha máscara e minha roupa que todo ano muda o jeito, não gosto de repetir, daí chego escuto o coordenador falar, vou pra montagem, seguimos pras ruas, sempre tem uma rota a seguir, daí quando acaba voltamos e desmontamos.

5. É possível descrever o que você sente quando está mascarado?

Me sinto um louco, sou muito calmo em casa, mas quando sou Zé Pereira faço estripulia, tudo que não faço em casa faço lá. Eu acho bom demais porque as pessoas tem medo.

6. É possível descrever o que você sente quando termina uma apresentação?

Fico cansado mas com energia demais, é diferente. A gente de um jeito e sai de outro.

7. Durante a apresentação o que você faz? Existem passos marcados ou uma forma de agir?

Existe umas regrinhas que seguimos, tipo, não sair da rota, não tocar no povo, não agredir ou pegar nada, e tal, mas fazemos o que quisermos, pulamos, dançamos demais a cada parada, é bom, muito bom.

8. Como interage com as pessoas que seguem?

Danço com elas, assusto, grito e eles gritam junto, tem hora que faço gestos estranhos pra alguns porque não sabem quem sou mesmo.

Adison Utim

Performer Zé Pereira

Entrevista enviada por email dia 15/11/2011

1. O que é o Zé Pereira?

Zé Pereira é uma tradição cultural do município de Itaberaí que está de pé a mais de 90 anos. É comandado por Hildo Espindola mais conhecido como Hildo do Zé Pereira a mais de 40 anos e mesmo com altos e baixos sempre fazia o maior esforço para a realização do mesmo. Sai nas ruas da cidade de 15 a 20 dias antes do carnaval, ao som de uma batucada contando com os instrumentos bumbo, tarol, ripilique e surdo, acompanhado de vários foliões vestidos de diversas maneiras e usando mascaras assustadoras e engraçadas.

2. Por que você faz parte? O que lhe motiva?

Na verdade não sei dizer o porque faço parte. Minha mãe dizia que desde criança quando via o Zé Pereira gritava e sorria nos braços dela e até dançava com alguns foliões. Acho que é amor, porque pelos tantos anos que participo não resta dúvida que é amor mesmo. E minha maior motivação é saber que ta de pé a tantos anos e graças a Deus ninguém conseguiu derrubar.

3. O que muda na sua rotina diária no período do Zé Pereira?

Muita coisa, quando estudava a noite mesmo até matava aula pra ir.

4. O que se faz no Zé Pereira: Antes da apresentação, durante a apresentação e depois da apresentação?

Bom, desde o começo então. Faz uma fila com os foliões, os mesmos entram, trocam de roupa e escutam o sermão do Hildo, depois formam mais uma fila, sai e começa a dançar, depois caminha pelas ruas da cidade sempre dançando nas esquinas e assustando ou brincando com as pessoas, no final voltam pro lugar onde saíram, trocam de roupa e aguardam o novo dia pra voltar a brincar.

5. É possível descrever o que você sente quando está mascarado?

Doidura kkkkk.

6. É possível descrever o que você sente quando termina uma apresentação?

Me sinto triste, principalmente quando chega no dia do casamento.

7. Durante a apresentação o que você faz? Existem passos marcados ou uma forma de agir?

Eu mesmo faço muita coisa, corro, pulo, danço desengonçado, assusto algumas pessoas até ficar cansado.

8. Como interage com as pessoas que seguem?

Sempre bem, brincando, assustando, correndo atrás de outras pessoas.